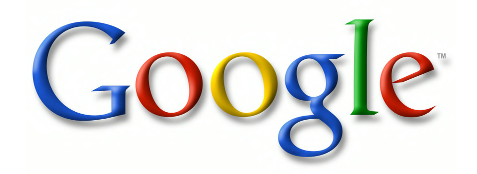




(Spielhagen)
NFCD

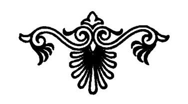
Neue Beiträge

zur

Theorie und Technik

der

Epik und Dramatik.



Neue Beiträge

zur

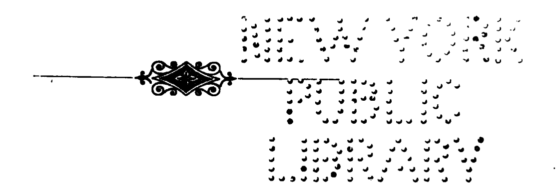
Theorie und Technik

der

Epik und Dramatik.

Von

Friedrich Spielhagen.



Leipzig,
Verlag von L. Staackmann.
1898.

CWH.

Leipzig. Druck von Grimme & Trömel.

Inhalt.

Seite

Vorwort VII

ΠΑΝΤΑ ΡΕΙ. (Als Einleitung) 1

Erste Abteilung. Zur Epik.

I. Die epische Poesie unter dem Zeichen des Verkehrs 17
II. Die epische Poesie und Goethe 52
III. Die Wahlverwandtschaften und Effi Briest 91
IV. Albert Bielschowskys Goethe-Biographie 123
V. Streifblicke über den heutigen deutschen Roman 131
VI. Ein paar Blicke in die amerikanische Romanlitteratur . . 170
VII. Wie die „Problematischen Naturen“ entstanden 191
VIII. Wie ich zu dem Helden von „Sturmflut“ kam 208

Zweite Abteilung. Zur Dramatik.

IX. Das Drama, die heutige litterarische Vormacht 227
X. Otto Erich Hartlebens „Hanna Jagert“ 244
XI. Max Halbes „Jugend“ 255
XII. Ludwig Fuldas „Der Talisman“ 263
XIII. Byrons „Kain“ 272
XIV. Gerhart Hauptmanns „Die Weber“ 279
XV. „ „ „Der Biberpelz“ 287
XVI. „ „ „Hannele“ 296
XVII. „ „ „Florian Geyer“ 302
XVIII. „ „ „Die versunkene Glocke“ 312
XIX. Hermann Sudermanns „Heimat“ 324
XX. „ „ „Das Glück im Winkel“ 343
XXI. „ „ „Morituri“ 352

Vorwort.

Im Januar 1893 erging von dem Herausgeber des „Magazin für Litteratur“ an mich die Aufforderung, „die Besprechung der wichtigeren Erscheinungen der modernen Bühnenlitteratur zu übernehmen.“ Ich glaubte, an die Aufgabe nicht herantreten zu dürfen, ohne den Standpunkt, welchen ich in der litterarischen Bewegung einnahm, die in jenen Tagen höhere, zornigere Wogen schlug, als heute, zum andernmale klarzulegen, und versuchte es in dem folgenden Briefe*):

— — — — — — — — — — —

— — „Meine erste Regung war, Ihren mir so ehrenvollen Ruf mit gebührendem aufrichtigen Danke abzulehnen. Ich bin kein Journalist, bin es nie gewesen. Was mir etwa von schriftstellerischem Talent innewohnt, gravitiert nach einer anderen Seite, und ich habe diese Seite zu kultivieren gesucht, soweit eben meine Kräfte reichten. Bot sich gelegentlich eine unabweisbare Veranlassung, mich über eine Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur oder Kunst öffentlich kritisch auszu-

*) Abgedruckt in Nr. 1 des „Magazin“ vom 7. Januar 1893.

sprechen, bin ich nie ohne ein gewisses Zagen an die Aufgabe gegangen. Nicht, als ob ich darüber im Unklaren gewesen wäre, was ich zu sagen hätte; sondern, weil ich zweifelte, ob ich es würde sagen können, ohne zu weit auszuholen und den Leser, der nur über die betreffende Erscheinung orientiert sein will, durch theoretisch-ästhetische Exkurse zu ermüden. So sind denn auch fast sämtliche Aufsätze, wie ich sie in meinen „Vermischten Schriften", in meinen „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans" &c. gesammelt habe, auf diesem Wege zu stande gekommen: ich wollte mir den oder jenen Roman, diese oder jene Novellensammlung, dies oder jenes Theaterstück, oder was es sonst sein mochte, kritisch klarmachen, und, ehe ich es mir versah, war ein Essay daraus geworden. Sie werden mir zugeben, bei einer so eigentümlichen Veranlagung taugt man nicht zum Journalisten; vielmehr: Sie gaben mir das in der Unterredung, welche wir über den Gegenstand pflogen, willig zu, und es würde dabei sein Bewenden gehabt haben, wären Sie jetzt nicht mit einer Lockung gekommen, der ich nur schwer widerstehen konnte.

Es handle sich, sagten Sie, bei meiner Mitarbeiterschaft nicht sowohl um eine regelrechte journalistische Thätigkeit, als um meine Hilfe in der Lösung einer Aufgabe, deren Inangriffnahme wenigstens, sollte auch die Lösung selbst problematisch sein, nach Ihrem Dafürhalten nicht länger hinausgeschoben werden dürfe. Diese Aufgabe sei, in den zwischen den Alten und den Jungen, den Idealisten und den Realisten und Naturalisten auf

allen Gebieten der Kunst zur Zeit wütenden Streit, so Gott wolle, einige Klärung zu bringen, indem man versuchte, die Ansprüche und Forderungen, welche hüben und drüben mit so großer Heftigkeit erhoben werden, auf ihren Rechtstitel hin zu prüfen; herauszubringen, ob der hitzige Streit nicht manchmal seine Ursache in puren Mißverständnissen habe, oder gar um des Kaisers Bart geführt werde; oder ob in Fällen, wo es sich um nachweisbare Rechte handelt, die Rechtsinhaber immer den legitimen Gebrauch von ihren Befugnissen machten. Und diesen Versuch anzustellen mit dem Wohlwollen für beide Parteien, das doch niemals zur Schwäche wird, welche, indem sie keinem zu nahe treten möchte, keinen befriedigt.

Während Sie mir diesen Gedanken in Ihrer eindringlichen Weise klarlegten, glühte mir der Kopf. War es doch dieselbe Idee, die zu verwirklichen ich mir schon seit Jahren hatte angelegen sein lassen, zuletzt noch in meiner Autobiographie bei der Besprechung von Schillers Aufsatz: „Über naive und sentimentalische Dichtkunst", wo ich so ziemlich alles zusammengestellt habe, was ich zur Sache zu sagen wußte. Und was das Wohlwollen betraf, — das Wohlwollen für beide Parteien, — dessen freilich der nicht entraten darf, der nicht noch Öl in das lodernde Feuer schütten will, — so meinte ich, daß ich in diesem Punkte so leicht niemandem nachstehen möchte; auch vor dem Undank, auf welchen sich erfahrungsmäßig gefaßt machen muß, wer zwischen heiß entbrannten Gegnern die Stelle des Mittlers ambitioniert, schreckte ich nicht zurück.

Soweit war ich also ganz Ihr Mann.

Ich bin es vielleicht auch noch in einer anderen Beziehung, unter einem anderen Gesichtspunkte.

Nichts liegt mir ferner als die Anmaßung der Behauptung, ich habe in meinen dichterischen Produktionen die Versöhnung von Idealismus und Realismus, wenn nicht überall, so doch im ganzen und großen praktisch durchgeführt; wohl aber darf ich sagen, daß ich diese Versöhnung, wie theoretisch, so auch thatsächlich, immer aus allen Kräften angestrebt habe. Welche Rechte ich auch der Phantasie einräumte, ich bin mir stets bewußt gewesen, daß der Künstler nach dem Modell arbeiten, d. h. von der Wirklichkeit ausgehen, die Wirklichkeit vor Augen haben müsse; und wo er von ihr abweiche, es auf seine Gefahr thue, die dann auch nicht verfehlen werde, für ihn und sein Werk verhängnisvoll einzutreten. Aus dieser Überzeugung war ich immer der Meinung Fritz Reuters, daß man nur solche Geschichten gut erzählen könne, die man entweder selbst erlebt, oder doch von solchen gehört habe, die dabei gewesen sind. Und welche theoretischen und praktischen Konsequenzen ich denn sonst noch aus meinem Fundamentalsatze zog — Konsequenzen, die den Idealisten von der strikten Observanz gar sehr mißfielen und mir, besonders bei meinem ersten Auftreten, aber auch noch bis auf den heutigen Tag, die schlimmsten Vorwürfe von seiten dieser Herren eingetragen haben.

Ohne daß es mir freilich gelungen wäre, trotz meines heißen Bemühens, in der Dichtung der Wahrheit stets die gebührende Ehre zu geben, denen genugzuthun,

die in der Dichtung Wahrheit um jeden Preis wollen, auch um den der Dichtung. Oder, um es weniger epigrammatisch auszudrücken: aus der Dichtung ausgemerzt sehen wollen, wofür sich nicht der Beweis — nicht der idealischen, sondern — der thatsächlichen, ungeschminkten, wahrhaftigen Wahrheit antreten lasse. Ich nehme an, daß ich in den Augen derer, welche auf diesem Standpunkte stehen, also: der Naturalisten von heute, genau so für einen Idealisten gelte, wie den Magistern der alten Schule für einen Realisten.

Eine Situation, die zweifellos etwas sehr Mißliches hat, die sich aber der gefallen lassen muß, der sich niemals dazu hat bringen können, auf eines Meisters Worte, er sei auch, wer er sei, zu schwören, und lieber unselig sein wollte, als nach anderer Leute Façon selig werden.

Und in dem Falle, um den es sich hier handelt, hat sie doch wohl ihr Gutes.

Denn nur so, indem ich, ohne mich durch ein Dogma von rechts oder links schrecken zu lassen, meinen eigenen Weg ging, glaube ich mir in ästhetischen Dingen eine mittlere Seelenstimmung erworben zu haben, die gleich fern von Zelotismus wie von Latitudinarismus sich hält; für das Treffliche, wo immer es sich findet, herzliche Anerkennung, oder, wenn erforderlich, aufrichtige Bewunderung hat und Goethes Faust und Sudermanns „Sodoms Ende“ oder Gerhart Hauptmanns „Weber“ in einem Atem nennen kann, ohne mit der Wimper vor dem Vorwurf zu zucken, sich einer Blasphemie schuldig gemacht zu haben.

Glauben Sie nun, verehrter Herr, aus diesen apho-

ristischen Bekenntnissen den Schluß ziehen zu dürfen, daß ich wirklich zur Lösung der schönen und großen Aufgabe, für die Sie meine Mitarbeiterschaft in Anspruch nehmen, auch nur ein weniges beitragen kann — an meinem guten Willen soll es nicht fehlen. Parteien wird es in der Republik der schönen Künste immer geben, wie in jedem andern Gemeinwesen. Es kann auch nicht ausbleiben, daß es auf dem Markte im Kampfe der Parteien manchmal stürmisch hergeht. Das ist kein Unglück, im Gegenteil. „Denn", sage ich in einem meiner Gedichte: ‚Plein air' überschrieben:

„— jezuweilen ist er gut, der Sturm,
Fegt aus der Luft die bösen, giftgen Schwaden;
Und kracht darob zusamm' ein morscher Turm,
Drin Eulen horsten, kann es auch nicht schaden".

Aber der Sturm darf sich nicht in Permanenz erklären, soll die Republik darunter nicht Schaden leiden.

Und er hat jetzt lange genug gewütet, daß man wohl wünschen darf, er möchte endlich einmal aufhören. Nicht um der Windstille zu weichen! Dafür ist gesorgt: solange es noch Capulets und Montechis giebt, steht nicht zu fürchten, daß der ewige Friede auf den Markt von Verona seinen Einzug halten wird. Nur soll nicht einer dem andern um jeder Bagatelle willen „einen Esel bohren"; nur sollen sich die Streitsüchtigen darauf besinnen, daß sie Bürger der einen gemeinsamen Vaterstadt sind und es höhere Güter zu verfechten giebt, als kleinliche und ach, wie so oft in kläglicher Weise mißverstandene Koterie-Interessen. —"

Nun beschränken sich freilich diejenigen Aufsätze der „Neuen Beiträge", welche ich daraufhin für das „Magazin" schrieb, auf die Nummern XI—XVII, zu denen sich — bei einer späteren Veranlassung und auf einem anderen Felde — noch Nr. IV gesellte; aber mein Vorwort für sie gilt buchstäblich auch für die übrigen, wovon sich der Leser überzeugen wird, ohne daß ich es des näheren darzulegen brauchte.

Nicht zum wenigsten für die Goethe-Rede, deren Abdruck hier mir durch das freundliche Entgegenkommen des Vorstandes der Gesellschaft ermöglicht wurde. Es lag mir daran, gerade diesen „Versuch" jenem größeren Kreise vorzulegen, an den ich — der ich kein Gelehrter bin, es zu sein, nie den mindesten Anspruch gemacht habe, — bei der Abfassung der Rede naturgemäß lebhafter dachte, als an das Parterre von Goethe-Forschern, vor dem ich sie dann hielt. Wie Kirschen schmecken, soll man ja Kinder und Sperlinge fragen; die Arbeit eines Laien findet wohl im Laienpublikum eine unbefangenere Beurteilung. Es wird schwerlich der Vorwurf „der sichtbaren Animosität gegen das Drama", der mir nicht erspart blieb, für jemand haben, der der modernen dramatischen Produktion eine so eingehende Aufmerksamkeit zuwendet, und bei dem alles, was sie uns Gutes und Schönes gebracht, eine so freudige Anerkennung findet.

Und da ich nun schon einmal kein Gelehrter bin, habe ich mir auch die Freiheit genommen, in Nr. VIII, wo ich erzähle, „wie ich zu dem Helden von Sturmflut kam" — der Aufsatz war seiner Zeit auf Wunsch der

Redaktion für die „Gartenlaube" geschrieben — die novellistische Form unverändert zu lassen.

Es ist vielleicht ein deutsches Vorurteil: man dürfe ernste Dinge nicht in ein Gewand kleiden, das, wenn es nicht gefällig ist, doch so zu sein sich bestrebt.

In der Pfingstwoche 1897.

Friedrich Spielhagen.

ΠΑΝΤΑ ΡΕΙ.

Uraltes, orphisches Wort von unergründlicher Tiefe,
Wie der Abgrund, in dem Faustus „die Mütter" befragt.

Das Spinozistische: Suum esse conservare bedeutet, in unsere moderne Anschauungsweise und Sprache übersetzt, nicht mehr und nicht weniger, als: „der Kampf ums Dasein." Denn da, was ist, mit allen Kräften ringt, sich in seinem Sein zu behaupten; hinter dem aber, was ist, eine Welt steht, die dasein möchte, und ebenso alles daran setzt, ins Dasein zu gelangen, tritt Schillers Wort in Kraft: „Wo eines Platz nimmt, muß das andre rücken. Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben; da herrscht der Streit; und nur die Stärke siegt." Freiwillig weicht eben keiner. Höchstens findet einmal ein ganz Weiser, wie J. Kant, daß alt werden für den Betreffenden eine Unbilligkeit gegen die jüngere Generation einschließe, die doch Raum für ihre Existenz haben will und muß. Das Leben nimmt sich deshalb auch der ganz Weise nicht. Der nicht Skrupulöse sagt gelassen: J'y suis, j'y reste. Verdränge mich, wenn du kannst! Wobei er sich mit der Hoffnung schmeichelt, der andre werde es nicht können. Oder sich wenigstens, ist er seiner Sache nicht ganz sicher, einzureden sucht, daß jener seinen Platz einzunehmen keineswegs verdiene; er selbst infolgedessen es nicht mit einem legitimen Nachfolger, sondern frechen Usurpator zu thun habe. Ist man dann ein Franken-

König Chlodwig, schlägt man ganz einfach dem Frechling mit der Streitaxt den Schädel ein; überantwortet ihn, als konstitutionelle Regierung, dem Staatsanwalt; schickt ihn, als Zar, nach Sibirien; schleudert, als Papst, gegen ihn den Bannstrahl und setzt seine Bücher auf den Index; bekämpft ihn, als Schriftsteller, mit Broschüren und Zeitungsartikeln; macht ihn, als Professor, vom Katheder herab seinen Beifall trampelnden Schülern lächerlich — alles zu dem identischen Zweck: die Macht, die man hat, den Einfluß, den man ausübt, die weltlichen Vorteile, die einem diese Macht, dieser Einfluß gewähren, wenn es und soweit es möglich, zu konservieren.

Das ist so klar und einfach; so tief in der Menschennatur begründet — es versteht sich von selbst.

In diesem Kampfe ums Dasein nun, der keinen Gottesfrieden kennt, befindet sich der aktuelle Platzinhaber seinem Gegner gegenüber in der wesentlich günstigeren Position. „Sei im Besitze, und du wohnst im Recht; und heilig wird's die Menge dir bewahren.“ Die unkritische Menge, die den Besitztitel gelten läßt, ohne seine Legalität zu untersuchen; ohne danach zu fragen, ob das behauptete Recht nicht möglicherweise doch nur ein Scheinrecht oder verjährt oder sonst brüchig und hinfällig geworden ist.

Da wird dem andern nun die mehr oder weniger schwierige Aufgabe, jenen Rechtsboden, auf dem das Alte steht, in seiner Zerbröckelung und Schadhaftigkeit aufzudecken; den Nachweis zu führen, daß es nicht mehr im stande ist, als der feste Grund zu dienen, auf dem inzwischen neu entstandene Verhältnisse sicher ruhen und sich weiter entwickeln können.

So mühen sich seit Jahren an diesem Nachweis gegenüber der bestehenden Gesellschaftsordnung die Socialdemo=

kraten ab. Mögen, sagen sie, der Wunderglaube, den ihr Religion nennt; eure monarchisch-konstitutionelle Regierung; eure kapitalistische Wirtschaft früher immerhin, weil sie den Verhältnissen entsprachen, zu Recht bestanden haben — heute sind sie schreiendes Unrecht. Eure Religion zwingt uns zum Austritt aus der Kirche, oder macht uns zu Heuchlern; euer Königtum von Gottes Gnaden mit seiner feudalen Gefolgschaft und seiner Beamtenhierarchie ist ein trauriger Anachronismus in den Augen eines mündigen Volkes, das sich selbst zu regieren gelernt hat; eure Wirtschaftstheorie und Praxis liefert Millionen, die denselben Anspruch, wie ihr, auf ein menschenwürdiges Dasein haben, rettungslos dem Proletariat und seinen fürchterlichen Folgen aus. So denn, da eure Institutionen offenbar den aktuellen Verhältnissen nicht mehr gewachsen sind, ja, ihnen Hohn sprechen, müssen sie fallen und dem socialdemokratischen Gemeinwesen Platz machen, als der den jetzigen Kulturzuständen der Menschheit einzig und allein homogenen Form.

Vermutlich werden das die Redner der Partei noch recht oft wiederholen und ihre Blätter es drucken müssen, bevor ihnen ihrer Mühe Lohn wird, denn „hart im Raume stoßen sich die Sachen“.

Nun sollte man meinen, es werden in der Welt der Gedanken, die ja bekanntlich „leicht bei einander wohnen“, dergleichen nötig gewordene Besitzveränderungen im Handumdrehen vor sich gehen. Aber das ist keineswegs der Fall. Auch hier will man durchaus den Platz nicht räumen, auf dem man solange mit Ehren gesessen; auch hier die Thür nicht öffnen, an welche, die da draußen stehen, ungeduldig pochen.

Beweis: die Fehde, welche auf den Gebieten der schönen Litteratur und Kunst zwischen den Anhängern der älteren

und den Verfechtern der neueren Richtung nun bereits so- lange geführt wird; eine Fehde, welche die Wohlwollenden auf beiden Seiten gern schließen möchten und doch nicht schließen können, weil sie nicht im stande sind, die Quelle zu verstopfen, aus der sie fließt.

Denn in Kunst- und litterarischen Dingen verhält es sich nicht anders als in socialen. Wie dort eine Wirtschafts- form sich nur dadurch legitimieren kann, daß sie die Bedürf- nisse der aktuellen Gesellschaft befriedigt, so ist die Recht- fertigung einer bestimmten Kunst und Poesie ihre Überein- stimmung mit dem jeweiligen Kulturzustande ihres respektiven Volkes; oder, es anders zu sagen: der von ihr zu führende Nachweis, daß sie die Mittel hat, diesen Kulturzustand zu einem möglichst adäquaten poetisch-künstlerischen Ausdruck zu bringen. Wie die homerischen Gesänge, die attische Tragödie und Komödie, die deutsche Heldendichtung, der Minnesang, die Dramen Shakespeares und seiner Genossen, die Poesie Corneilles und Racines, Goethes und Schillers wohl als ein solcher Ausdruck gelten dürfen. Ja, man könnte be- haupten: cum grano salis jede zeitweilige Poesie und Kunst, solange man in ihren Schöpfungen ein treues Spiegelbild der aktuellen Gesellschaft erblickte. Das war ihre Aufgabe und ihr Rechtstitel. Vermochte sie die Aufgabe nicht mehr zu erfüllen, erlosch der Rechtstitel, und es blieb ihr nichts, als einer andren Platz zu machen, welche durch die That be- wies, daß sie der Aufgabe gewachsen sei.

So denn wird es von dem schnelleren oder langsameren Tempo, in welchem sich die Umbildung der kulturellen Ver- hältnisse vollzieht, abhängen, ob Poesie und Kunst einer schnelleren oder langsameren Wandlung unterliegen sollen. Ihre Wandlung selbst ist notwendig und unaufhaltbar.

Wobei es gar nichts verschlägt, daß man in der Welt-

Litteratur und -Kunst hier und da auf Werke trifft, welche die Zeit von ihrer Entstehung bis heute überdauert haben und nach menschlicher Voraussicht noch lange überdauern werden. Für wen? für die happy few einer exquisiten Bildung, deren geringe Zahl mit der Zeit immer geringer werden dürfte. Wenn bereits Horaz die Entdeckung zu machen wagte, daß der gute Homer manchmal schlafe, so darf man sich nicht wundern, wenn der Enthusiasmus eines Herman Grimm für die Ilias als Ganzes und in jeder Einzelheit heute nicht mehr vor Spott sicher ist. Führt einem jetzigen Parterre den Lear vor, und seid gewiß, der alte König wird dem weitaus größeren Teile zweifellos kindisch erscheinen, nur in einem andren Sinne als der Dichter beabsichtigte und seine Bewunderer wünschen. Der blutige Scherz, daß der Wallenstein des Drama spreche und sich geriere, wie ein geheimer Hofrat, der von der fixen Idee eingenommen ist, der Herzog von Friedland zu sein, hat für die Ohren sehr vieler längst nichts Blasphemisches mehr. Aber für uns handelt es sich gar nicht um einzelne, auserlesene, das gewöhnliche Maß auf unbegreifliche und unnachahmliche Weise überragende Werke. Denn unsere Frage lautet: Kann man von der Masse der Menschen einer bestimmten Kulturepoche vernünftigerweise erwarten und verlangen, sie solle Freude haben an der Gesamtheit der Kunst- und Litteratur-Produktion einer vorausgegangenen Periode, in welcher sie ihr Spiegelbild nicht mehr zu erblicken vermag? Worauf denn die Antwort lauten muß: Nein! Darf man ihr immerhin, wie der klassischgriechischen, einen relativ hohen Wert beimessen — zum täglichen Brot, das die Notdurft der Seele stillt, taugt sie nicht mehr. Jede Periode hat ihr unbestreitbares Anrecht auf ihre eigne Kunst und Litteratur.

Hieran unmittelbar schließt sich eine andere Frage, die uns in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen führt: Ist denn nun die Wandlung, welche in den — sagen wir: — letzten zwei Menschenaltern die Kulturverhältnisse erfahren haben, so groß, daß sie eine andere Litteratur und Kunst notwendig macht?

Die Frage wäre mehr als unvorsichtig, wollte sie sich nicht sofort begrenzen und auf die deutschen Verhältnisse einschränken. Mögen sich zwischen den Metamorphosen, die wir durchzumachen, und denen, welche die andern Kulturvölker zu befahren hatten, noch so viele Parallelen ziehen lassen, und mag die Aufgabe noch so leicht und interessant sein — die unsere ist sie nicht. Und daß auch nach dieser Einschränkung im knappen Rahmen eines kurzen Aufsatzes von einer detaillierten Geschichte unserer Entwickelung in den letzten Jahrzehnten nicht die Rede sein kann, der Leser vielmehr die Güte haben muß, sich mit Andeutungen zu begnügen, liegt auf der Hand.

Wir brauchen für unseren Zweck nicht einmal zwei Menschenalter zurückzugehen. Noch vor dreißig Jahren war unser Vaterland politisch und auch vielfach kulturell in zwei große, sehr diskrepante Heerlager geteilt, wobei ich der nördlichen politischen Enclaven des deutschen Südens: Hannover, Hessen, Sachsen nicht weiter gedenken will. Der Krieg von 1866 mußte kommen, die Mainlinie wenigstens aus der politischen Geographie Deutschlands zu entfernen. Aber sehr viel fehlte daran, daß auch die Herzen und die Seelen sich gefunden hätten. Denn hier bildete nicht etwa ein Strom die Grenze; zwischen ihnen klaffte ein viel tieferer Riß; und der keineswegs zu lokalisieren, sondern hic et ubique war. Da gab es einen älteren Stamm von Leuten, die der große Napoleon als Ideologen bezeichnet haben würde; einen andern

jüngeren, der sich lieber von praktischen Gesichtspunkten leiten ließ, und als dessen representative man — obgleich er dem Lebensalter nach zu der ersten Kategorie gehörte — man Bismarck nehmen darf. Jene waren noch durch die Schule Kants und Hegels gegangen; verehrten in Goethe und Schiller die niemals zu übertreffenden poetischen Dioskuren; waren auf Mozart und Beethoven eingeschworen; politisch in ihrer Gesinnung Republikaner und nicht wenige von ihnen hatten 1848 ihre Doktrin praktisch bethätigt; immer bereit, für jede Emancipation einzutreten — die der Juden nicht in letzter Linie; in dem Kriege mit Österreich, der hereindrohte, sahen sie ein crimen laesae majestatis populi germanici. Nun aber das crimen wurde begangen; Österreich hatte sich ein für allemal nicht weiter in deutsche Angelegenheiten zu mischen, die fortan von Preußen allein besorgt wurden mit freundnachbarlicher Hinzuziehung der andren Staaten, denen es aus diesem oder jenem Grunde ihre Existenz und einen minimalen Rest von Selbständigkeit gelassen hatte. Was 1866 begonnen, vollendete 70—71: Deutschland als kompakte Weltmacht war geschaffen. Gar nicht so, wie die Ideologen es gewünscht und geträumt. Was blieb ihnen übrig, als sich in die veränderten Verhältnisse wenigstens äußerlich zu schicken, im Herzen Groll und Mißmut bewahrend. Nur ganz Geschmeidige unter ihnen brachten es fertig, mit den leitenden Männern der neuen Zeit eine intime Fühlung zu gewinnen.

Desto leichter fanden sich die jüngeren in die so gründlich veränderten Verhältnisse, in welche die noch jüngeren ja erst hineingeboren wurden, um in ihnen aufzuwachsen. Von Ideologie war bei ihnen wenig mehr zu spüren. Die Welt war eine Auster, die es zu öffnen galt. Erfolg wurde Trumpf. Mit der Philosophie hatte man gründlich gebrochen. Man

glaubte Schopenhauer aufs Wort, daß Hegel ein Charlatan gewesen sei; aber von Schopenhauers Mysticismus und Weltverneinung wollte man, nachdem man eine Zeitlang pessimistisch für ihn geschwärmt, auch nicht mehr viel wissen. Der Pessimismus steht ja, besonders jüngeren Gesichtern, soweit ganz gut; aber er ist verzweifelt unpraktisch; und eine Welt, die man erobern will, zu verneinen, ist, recht betrachtet, ein Nonsens. Waffen zu schmieden, mit denen man sie erobert, darauf kommt's an. Die Naturwissenschaften sind solche Waffen. Es leben die Naturwissenschaften! Es lebe Darwin, der uns mit seiner Lehre von der Descendenz und Anpassung gezeigt hat, wie's gemacht wird! Die etwaige erbliche Belastung ist freilich eine üble Sache. Aber ist man auch in der Wahl seiner Eltern in unverantwortlicher Weise beschränkt, und infolgedessen vielleicht etwas zu kurz gekommen, muß man es durch geschickte Anpassung wieder einzubringen suchen; auf die Gefahr hin, ein Streber genannt zu werden — als ob nicht selbst der ideale Goethe dem immer strebend sich Bemühenden die Krone zuerkannt hätte! — sich den Wünschen der Machthaber gefügig zeigen; in dem neuen Kurs zu steuern wissen; vorsichtig sein in der Wahl seiner Freunde; Feinden, denen von vorn nicht gut beizukommen ist, in den Rücken fallen; lieber noch in den Rücken fallen lassen von irgend einem Mohren, der gehen kann, wenn er seine Schuldigkeit gethan; und so alle Künste üben, von deren rücksichtsloser Anwendung der Nietzsche'sche Übermensch nicht zurückschrecken darf, will er sich in dem erdrückenden Gewimmel der Herdenmenschen den ihm gebührenden Raum schaffen. Wobei er denn freilich in eine Reihe höchst unbequemer Widersprüche geraten kann mit seinem Herzen, das von Haus aus gut und weich ist, und seinem Verstande, der das fatale logische Denken nicht lassen

will. Und Herz und Verstand raunen ihm zu, daß die Sache der socialdemokratischen Herdenmenschen, bei Licht besehen, eigentlich recht viel für sich hat; ist denn wirklich, was dem einen recht, dem andern billig. Nach Utopien wird die Reise freilich nicht gehen; aber vielleicht doch nach einem Lande, wo die armen Teufel, wenn nicht ihr sonntägliches Huhn im Topf, so doch mit Weib und Kind ein leidliches Auskommen haben. Und dann, man ist ein geistreicher Mensch. Soll einem da die Angst nicht Spaß machen, mit der die beati possidentes lauschen, ob der Bataillonschritt der Enterbten etwa schon herandröhnt, oder ob man noch die fällige Couponserie in Ruhe abschneiden kann? Auch ist die Intelligenz, die diese Herdenmenschen an den Tag legen, eigentlich respektabel, und Bebel doch der einzige im Reichstage, den anzuhören sich der Mühe verlohnt. Und dann ihre straffe Disciplin, ihr organisatorisches Geschick; ihr Überzeugungsmut in einer Welt, in der sonst keiner mehr von irgend etwas überzeugt ist; die Schneidigkeit, mit der sie in Schrift und Wort für ihre Doktrinen eintreten! Dazu das dunkle Gefühl, daß in möglicherweise bereits absehbarer Zukunft nicht dem Über-, sondern dem Herdenmenschen die mit Telegraphen- und Telephondrähten übersponnene, von Eisenbahnzügen und Dampfern nach allen Richtungen befahrene, bald bis in die letzten Dörfer elektrisch beleuchtete Erde gehören wird! Schließlich, lieber Freund, auch dich drückt der Schuh an mehr als einer Stelle. So denn, recht bedacht: von diesen, übrigens höchst unerfreulichen Herdenmenschen tua res agitur!

Daß eine, auf so andre materielle und ökonomische Basis gestellte, in ihrer Gefühlsweise und Denkungsart, ihren Strebungen, Wünschen, Hoffnungen gründlich veränderte Welt sich nicht wiederfindet in dem Spiegelbilde, welches Litteratur

eingenommenheit, die er mit andern der Art so schnell wie möglich loszuwerden hat?

Die Neuern von der strikten Observanz behaupten es. Nach ihnen ist, was man früher in einem Gemälde Komposition nannte, in einem Drama Handlung (mit dem obligaten Helden); im Roman Ordnung der Begebenheiten, wiederum mit einem Helden, und Anfang, Mitte und Abschluß; in einem lyrischen Gedicht den Grundaccord, auf den das Stück abgestimmt sein mußte — alles eitel Konvention, überwundener Standpunkt, atavistischer Rückfall in abgelebte Anschauungen.

Man braucht kein Pedant zu sein, um so weit nicht zu gehen; vielmehr anzuerkennen, daß in jedweder Kunst gewisse Gesetze existieren, die, weil sie aus ihrem Wesen resultieren, nicht ungestraft verletzt werden können. Eine freieste Bewegung innerhalb der Grenzen dieser Gesetze aber soll und muß erlaubt sein. Es soll und muß zugegeben werden, daß ein Drama ohne Monologe, eine Oper ohne Arien und Chöre — Dinge, die man früher für obligatorisch hielt — sehr wohl bestehen und ein vortreffliches Drama, eine ausgezeichnete Oper sein kann; und — vice versa. Ledig der Fesseln, soll jeder in seiner Kunst wagen dürfen, wovon er den Beweis durch die That zu führen vermag, daß er es wagen darf. Wobei dann vielleicht dem ruhigen Zuschauer die Beobachtung sich aufdrängt, daß nicht alle frei sind, die ihrer Ketten spotten; und gar mancher sein künstlerisches Rüstzeug, ohne es zu wollen und zu wissen, einer inneren Notwendigkeit folgend, aus demselben Arsenal holt, das er feierlich für eine Rumpelkammer erklärt hat.

Das im einzelnen nachzuweisen durch die sorgsam geführte Vergleichung der Werke unserer modernen Koryphäen mit den besten der vorangegangenen Periode, durch die Klar-

legung der hinüber und herüber leitenden zarten Fäden, wäre eine dankbare Aufgabe, der sich nach meiner Ansicht die vornehmen kritischen Journale, die Litteraturprofessoren und Kunstgelehrten, die es ehrlich mit ihrer Wissenschaft meinen, nicht entziehen dürften. Daß für die Produzierenden selbst der Paragraph des Code Napoleon: La recherche de la paternité est interdite sakrosankt ist, begreift sich leicht. Aber für die Wissenschaft sollte er es nicht sein. Und wie mühelos wäre nicht oft die Vaterschaft nachzuweisen! wie sicher der Weg, der von den Neuen und Neuesten zu Gutzkow und Freytag, vielleicht noch weiter, vielleicht nicht einmal so weit zurückführt! Leider scheint es, als ob heute die Burg, in welcher die wohnen, denen es nur um die Sache zu thun ist, viele leere Räume hat, und gar niemand mehr auf der bekannten höhern Warte stehen mag, sondern sich — wie weiland die athenischen Bürger in unruhigen Zeiten — gedrungen fühlt, Partei zu ergreifen. Zum großen Schaden der Sache, die dabei immer heilloser verfahren wird. Bei dem Streit, ob Freytags „Journalisten", oder Hauptmanns „Weber"; Gutzkows „Ritter vom Geist", oder Sudermanns „Es war"; Rietschels „Lessing", oder Begas' „Schiller"; Knaus' „Goldene Hochzeit", oder Liebermanns „Harlemer Schweinemarkt"; Webers „Freischütz", oder Wagners „Tannhäuser" das größere Kunstwerk ist — was kann dabei viel herauskommen? Desto mehr, scheint mir, bei der lichtvollen Analyse der Gründe, weshalb damals so, wie es der Fall, gedichtet, gemeißelt, gemalt, komponiert werden, und heute mit dem veränderten Was auch das Wie sich wandeln mußte.

So dürfte denn wohl der letzte Schluß sein, daß man Kunst und Kunstanschauungen seiner Zeit, wie die Jahreszeiten, wie das Wetter des Tages, mit dem nötigen Gleichmut hinzunehmen hat. Auch sich lieber nicht den Kopf

darüber zerbricht, eine wie lange Dauer wohl ihnen beschieden sein mag. Vielleicht hat das Pendel noch längere Zeit zu schwingen, bevor es seinen äußersten Punkt erreicht; vielleicht ist es schon in der rückgängigen Bewegung.

„Und“, sagt der geistvolle Muther, dem man gewiß ein eigensinniges Kleben am Alten nicht nachsagen kann, am Schluß der Einleitung seiner Schilderung der neuesten Phase moderner Malerei: „Es ist leicht möglich, daß, wenn die Strömung, die uns jetzt umflutet, vorübergerauscht ist, und statt auf einen neuen Parnaß vielleicht in die alte Gemäldegalerie geführt hat, äußerst wenige von denen, die heute bewundert werden, aufrecht stehen bleiben.“

Drastischer könnte dann freilich das orphische Wort nicht illustriert werden, daß, während alles in beständigem Fluß ist, alles beim alten bleibt.

Erste Abteilung.

Zur Epik.

I.

Die epische Poesie unter dem wechselnden Zeichen des Verkehrs.

Unter so niedrigem Zeichen die hohe, die herrliche Dichtung!
Sind sie Brüder denn nicht: Hermes und Phöbus Apoll?

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß Wahl und Fassung meines Themas für manchen Leser auf den ersten Blick etwas Befremdendes haben. Was, wird man fragen, hat die epische Poesie, die Poesie überhaupt, mit dem Verkehr zu thun? Was ist unter seinem wechselnden Zeichen zu verstehen? Aber wenn man mit Recht von einem „Zeichen des Verkehrs" sprechen und füglich behaupten darf, daß unser Jahrhundert, speciell dieses letzte Viertel, noch ganz besonders unter ihm stehe, werden wir, auch ohne seine verschiedenen Vehikel in unserem vortrefflichen Postmuseum studiert zu haben, doch zweifellos alsbald an den wechselnden Adspekt gemahnt, den dieses Zeichen in der Zeiten Folge dem nachsinnenden Betrachter bietet. Allerdings in Stadien, die einmal nach Jahrtausenden, dann wieder nach Jahrhunderten, wieder nach Jahrzehnten, am Ende gar nach einzelnen Jahren bemessen werden müssen. Oder wer zählte die Jahrtausende, in denen der Mensch kein anderes Fortbewegungs-(d. h. Verkehrs-)mittel kannte als das ihm von der Natur verliehene seiner Beine und Arme, — ein Mittel, das ihn sicher im Kampfe mit den Tieren um das Dasein und die Erdherrschaft oft jämmerlich im Stich ließ, bis er seine Konkurrenten allmählich aus dem Felde schlug, sie in seine Dienste zwang; den Fluß nicht mehr, wie früher, zu durch-

schwimmen brauchte, sondern sich von einem Floß hinübertragen ließ; die Walze erfand, Lasten fortzubewegen; aus der Walze das um eine feste Achse sich drehende Rad wurde, aus dem Floß ein Kanoe, das er mit Ruder und Segel beflügeln lernte, wie er die Fortbewegung des Karrens zu beschleunigen wußte durch das davor gespannte Pferd oder Rind, — und ihm so der Ehrentitel eines homo sapiens mit einigem Recht zukam. Und wieder wie viele Jahrtausende, bis Sophokles in dem zweiten Chorliede der Antigone von ihm singen durfte:

„Vieles Gewaltige lebt und nichts
Ist gewaltiger als der Mensch; —“

Dennoch, von wie berechtigtem Stolz das Herz des Dichters geschwellt war, als er dieses hohe Lied der Erfindsamkeit der Menschen sang, die er am Ziel der Kultur angelangt wähnen mochte, — welch Entsetzen würde seine Athener ergriffen haben, wäre in das Gewühl der Seeschlacht von Salamis einer unserer Kriegskolosse hineingedampft, donnernd seine vernichtenden Geschosse entsendend! Hätte ein Feldtelegraph das Νενικήκαμεν des todesmutigen Läufers von Marathon um vier Stunden überholt; oder der Besucher der Akropolis sein geliebtes Attika von Eisensträngen überspannt gesehen, auf denen das Dampfroß die unendlichen Lasten langer Wagenzüge sausend dahinträgt! Um das herrliche Lied wären wir jedenfalls gekommen; oder wie anders hätte es lauten müssen!

Und läßt uns diese Andeutung ahnen, daß auch die dramatische und lyrische Poesie den wechselnden Zeichen des Verkehrs ihren Tribut zu zahlen haben, — von ihrem viel mächtigeren Einfluß auf die epische Dichtung wird uns eine kürzeste Betrachtung des Wesens dieser Kunst leicht überzeugen. Denn keine der beiden Schwesterkünste strebt so eifrig

wie sie danach, ein möglichst getreues Abbild der Wirklichkeit auch in ihrer äußeren Erscheinung zu geben; keine ist so darauf aus, den Einflüssen nachzuspüren, die das Milieu, in dem der Mensch sich bewegt, auf seine körperliche und geistige Entwickelung, seine Entschlüsse und Handlungen hat; keine ist so fest mit allen Fasern ihres Wesens an den Kulturzustand der Zeit ihrer Entstehung gebunden; mit allen Wurzeln so tief darin verwachsen. Die zweite Strophe desselben vorhin citierten Chorliedes:

„Und das Wort und den luftigen Flug
Des Gedankens erfand er, — u. s. w."

sie ist nicht nur ebenso ästhetisch schön, sondern auch so wahr, so „aktuell" wie vor zwei Jahrtausenden; der amerikanische Hinterwäldler mag, ist er sonst ein Poet, vor seinem einsamen Blockhause sitzend oder durch die feierliche Stille des Urwaldes schweifend, ein Liebeslied dichten, so innig, so zart, so tief, wie ein anderer mitten im rasselnden Getriebe des Weltstadtverkehrs. Wiederum: ob dramatis personae im griechischen Peplos, im Tierfell der Cherusker, im Eisenharnisch der Ritter der beiden Rosen, im Koller und in Kanonen der Pappenheimer, in der Hoftracht von Guastalla, im Frack und in der Arbeiterbluse unserer Tage über die Bretter schreiten: ihre Herzen — und darauf kommt es dem Dramatiker in erster und ich möchte sagen: letzter Linie an — schlagen in dem identischen Takt der sie bewegenden Leidenschaften. Und der gefällige Coulissenmeister schafft ihnen mit gleicher Gemütsruhe ihre obligate Umgebung, mag sie aus Felsen, Einöden, Ritterburgen, modernen Wohnräumen oder woraus immer bestehen.

Wie anders stellt sich die Sache in der Epik, aus der übrigens — was hier gleich bemerkt sein mag — das historische Genre, weil für unsere Zwecke unwesentlich und uner-

giebig, ausscheidet; obgleich ich so schweren Herzens an Scotts Ivanhoe, Quentin Durward u. s. w., meinen Lieblingen, vorübergehen, mir sogar den diskretesten Blick in das „Nest der Zaunkönige“ versagen muß. Denn mag es bei dieser Heraufbeschwörung einer vergangenen Zeit aus ihrem wohlverdienten Grabe mit noch so rechten Dingen zugehen und ihr Geist nicht übel getroffen sein, — von ihrem Körper, dem Drum und Dran, wissen die divinatorischen Herren nicht mehr, als sie aus den gleichzeitigen Quellen schöpfen konnten, an die denn auch wir — weil es sicherer ist — uns lieber direkt wenden. Oder aber solche Quellen sind überall nicht vorhanden, so ist, was sie uns nach dieser Seite bieten, besten Falles ein pis aller und faute de mieux. Und auch nach einer so beträchtlichen Einschränkung unseres Stoffgebietes würde es sich als ein uferloses Meer erweisen, wollten wir es nach allen Richtungen auszumessen versuchen und nicht vielmehr uns darauf beschränken, es sozusagen aus der Vogelperspektive zu überblicken, von der herab wir es in gewisse Zonen einteilen mögen, die wir wiederum nur an einzelnen, besonders merkwürdigen Produkten, die sie hervorgebracht, zu charakterisieren uns bemühen müssen.

Da will es nun das Glück, daß wir gleich am Anfang unseres langen Weges auf ein episches Gebilde treffen, das, wie es ewig mustergültig für die ganze Gattung ist, sich auch als das schicklichste Objekt erweist, an ihm unsere Absicht zu demonstrieren.

Ich spreche selbstverständlich von den homerischen Epen, insonderheit von der „Odyssee“. Nicht als ob nicht auch die „Ilias“ gar manches böte, was in den Kreis unserer Betrachtungen gehört, und noch mehr bieten würde, wenn sie die Vorgeschichte des Krieges: die Versammlung der griechischen Flotte in Aulis, ihr langes, notgedrungenes Ver-

weilen daselbst, die Ereignisse auf der Überfahrt u. s. w. nicht als dem Hörer bekannt voraussetzte und höchstens andeutungsweise darauf zurückkäme. Aber als das Gedicht anhebt, liegt das Griechenheer bereits im zehnten Jahre vor den Mauern Trojas in einem befestigten Lager, das auch die auf das Land gezogenen Schiffe birgt. Die Vorkommnisse der Kämpfe selbst gehören in das Gebiet der Kriegs- und Waffengeschichte. Von dem Einflusse der Verkehrsmittel — obgleich das Ganze natürlich auch von ihm beherrscht wird — ist doch im einzelnen wenig zu spüren. Die dramatische Konzentration, zu welcher der Dichter durch die Natur seiner Aufgabe gezwungen war, zog ihm auch für das Lokal die engsten Schranken: mit seinem Streitwagen konnte Achill es leicht durchmessen. Umgekehrt, wie das echt epische Wundergedicht der Odyssee nur dadurch zu stande kommen konnte, daß diese Schranken, wenigstens für die Phantasie, völlig aufgehoben sind. Und doch wiederum gerade deshalb aufgehoben werden konnten, weil die wirkliche Welt, die das Auge des Dichters überblickte, so sehr beschränkt war.

Beschränkt, wie sie den Menschen sein mußte, die sich mit plumpen Ruderschiffen an den vielzackigen Ufern ihres heimischen Meeres in öder Mühsal hinquälten, nur im äußersten Notfall auf die offene See hinaussteuerten, die Segel nur zu gebrauchen wußten, wenn ein günstiger Wind sie blähte; der Spielball jedes ungünstigen Windes waren, der sie vor sich hertrieb, sie ahnten nicht, wohin; und die aus einem Sturm, der den Schiffer von heute nicht schreckt, nur Götterhilfe retten konnte. So mochte denn der Sänger gern seinen Helden die liebe Heimat zehn Jahre lang suchen lassen in einer Entfernung vom Ausgangspunkte der Fahrt, die unsere Dampfer in wenigen Tagen mit unfehlbarer

Sicherheit durchmessen. So ihn hierhin und dahin vom rechten Wege abirren und all die unsterblichen Abenteuer erleben lassen: auf Inseln, von holden, allzu gastfreundlichen Nixen bewohnt; oder fürchterlichen Cyklopen, die ihm die Gefährten wegschlachten; oder bei Schmaus und Spiel, Gesang und Tanz ihr Leben verdämmernden Phäaken, die den Schlafenden dann endlich zu seiner felsigen Ithaka und in die Arme seiner dauerhaften Gattin zurückführen. O, du selige Zeit der epischen Poesie, die du unter einem Zeichen des Verkehrs standest, das sich kaum mit unsicherem Licht über den Horizont einer jugendfrischen Menschheit erhob und unter dem doch deine duftigsten Blütenträume reiften!

Nun würde man mich völlig mißverstehen, wollte man mir imputieren: ich sähe in diesem Zeichen eines kindlich-unbehilflichen, primitiven Verkehrs, mit seinem Tappen im Dunkeln durch eine Welt, in der man alles mit Händen muß greifen können, was nicht in Nebel zerflattern soll, gewissermaßen die bekannte homerische Sonne: den einzigen, herrlichen Erzeuger so göttlicher Poesie. Ich weiß sehr wohl, daß, eine solche Frucht zu zeitigen, noch ganz andere Faktoren in Aktion treten müssen; daß zu der strahlenden Sonne ein sonnenhaftes Auge gehört, wie es dem gottbegnadeten Griechenvolke von damals eignete. Aber um diese Faktoren aufzuzählen, würden wir weit von unserem Wege abzuschweifen haben. Begnügen wir uns also, zu sagen: die homerischen Epen sind das Produkt einer Phase der griechischen Kultur, die, um sie hervorzubringen, unter keinem anderen Zeichen des Verkehres stehen durfte.

Aber bevor wir unseren Blick von dem erquicklichsten aller epischen Gebilde wenden, müssen wir noch auf ein Moment hinweisen, das zu seinem wonnesamen Zauber nicht wenig beiträgt und, indem es die Enge des physischen Hori-

zontes der Menschen von damals in das Ungemessene erweitert, doch eben aus dieser Enge geboren ist. Ich meine die Einwirkung und das Eingreifen der Götterwelt auf und in die Menschenwelt; eine Einwirkung und ein Eingreifen, die sich von den Gesetzen der Natur emancipieren, sich ihre eigenen Verkehrsmittel schaffen und die Wunder der modernen Wissenschaft ahnungvoll vorwegnehmen. Das teleskopische Auge vom Vater Zeus umspannt mit einem Blick das Blachfeld zu seinen Füßen, auf dem Griechen und Trojaner sich abschlachten, und die Gefilde friedlicher Hippomolgen; mit telegraphischer Schnelle tragen die goldenen Sandalen Hermes vom Olymp über Land und Meer zur Insel der Calypso; ein himmlischer Wagen, der vor den Luftschiffen von heute den erheblichen Vorteil der Lenkbarkeit voraus hat, steht für Here bereit, wenn sie den hohen Gemahl auf dem Ida mit ihrem Besuch beglücken will; mit telephonischer Genauigkeit flüstern Götterstimmen schlummernden Königstöchtern und sich ratlos auf nächtlichem Pfühl wälzenden Helden das Programm für die Arbeit des nächsten Tages zu.

Wir werden weiterhin sehen, wie dieser Apparat, der unter den zarten Händen eines Homer so anmutig spielt, unter den plumperen späterer Dichter zu einer Maschinerie wird, die à tort et à travers zur Anwendung kommt und dabei nicht selten höchst aufdringlich klappert. Wir sehen es sogar alsbald in Vergils „Äneis“, einem epischen Produkt, das wir nach unserem vorhin angedeuteten Programm eigentlich stillschweigend zu übergehen hätten. Gehört es doch zu jenen alexandrinischen Werken, die nicht von der Sonne der Aktualität geboren und in ihr gereift, sondern im Schein einer fleißigen, von dem Öl antiquarischer Gelehrsamkeit gespeisten Lampe in usum delphini mühsam gezüchtet sind. Nun kann ja freilich von einer Gleichzeitigkeit

oder doch engen Zeitfolge des trojanischen Krieges (dem wir das Recht eines, wenn auch sagenhaft verbrämten, historischen Faktums zugestehen müssen) und der homerischen Gedichte keineswegs die Rede sein; aber die Zeitferne ist minder groß und wird bis auf einen minimalen Rest paralysiert durch die Naivetät der Sänger, die ihre Zeit frischweg für die Vergangenheit nahmen und im großen und ganzen sicher nehmen durften.

Zwischen dem augusteischen Dichter aber und seinem Stoff lag ein rundes Jahrtausend, in der die Weltlage sich sehr wesentlich verändert hatte. Wenn die Schifflein der griechischen Heldenpiraten sich ängstlich an seinen Küsten hinwanden, durchfurchen jetzt stolze Flotten das weite Becken des Mittelmeeres. Seine Uferländer, seine Inseln, von denen schon die nahe Trinakria den homerischen Sängern ein Fabelland war, — sie gehören ausnahmslos zu der von den siegreichen Legionen auf ihren unendlichen Militärstraßen rastlos durchzogenen Machtsphäre des römischen Weltreiches, von dessen fernster orientalischer Grenze bis zur Ultima Thule Depeschen mit uns schier unbegreiflicher Geschwindigkeit befördert werden.

Da mußte sich denn der Dichter für seine Gebilde künstlich eine Perspektive schaffen und die Dinge mühsam so zu sehen versuchen, wie sie der griechische Dichter mühelos gesehen hatte. Natürlich baut sich auch hier die Fabel auf den Bedingungen primitiver Verkehrsmittel auf: Äneas wird umgetrieben wie weiland Odysseus; seine Schiffe sind ein Spiel der Wellen und der Winde. Aber, wie die Sage es mit sich brachte, daß das Lokal bedeutend weiter nach Westen geschoben wird, als der Horizont der homerischen Dichter jemals reichte, so ist auch das holde Clair-Obscur der odysseischen Irrfahrten verschwunden: deutlicher heben sich die afrikanische, die italische Küste aus dem blauen Meer; die

Ortsbestimmungen werden präziser; ohne daß er es will, verrät der Dichter seine bessere geographische Kenntnis, seinen größeren Überblick. Unter der Hand sind ihm die Schiffe gelenkiger, leistungsfähiger geworden (wie die im fünften Buch so ausführlich geschilderte Ruderregatta beweist); das Roß, das in der Ilias nur vor den Kampfwagen figuriert und in der Odyssee nur einmal: auf der Rundfahrt Telemachs zu den griechischen Fürsten, das Kummet um den Nacken schüttelt, es hat jetzt in Scherz und Ernst seine Reiter gefunden, die sich (im elften Gesang) eine regelrechte Schlacht liefern (V. 599 ff.):

— — — — — — — — — — — Laut über das Schlachtfeld
Donnert das trabende Roß und bekämpft kurzhaltende Zügel,
Dort anstrebend und dort — — — — — — — — — — —
— — — — — — — daß im schwankenden Prall des Galoppes
Brust an Brust den Gäulen zerkracht. —

Das trabende Roß, dem in den klassischen Epen nur eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle zukommt, tritt auf der Bildfläche unserer vornehmsten Nationalepen, den „Nibelungen“ und „Gudrun“, so bedeutsam hervor: wir können ohne Übertreibung sagen, daß wir bei ihnen im Zeichen des durch das Roß vermittelten Verkehrs stehen, neben dem dann freilich das Schiff seine angestammten epischen Rechte fest behauptet. Die Frage, ob von der Zeit, als Nibelungen und Gudrun nur erst im Volksmund umliefen, bis sie die Form fanden, in der sie auf uns gekommen sind, Verkehr und Verkehrsmittel in deutschen und nordischen Landen sich inzwischen verändert und wie weit sie sich verändert hatten, dürfen wir um so ruhiger beiseite schieben, als die Treue, mit der die Ordner der uralten Lieder sich an die Quellen gehalten haben, unabweisbar ist und wir überdies sehen werden, daß auf sehr lange hinaus die folgenden Zeiten über andere und reichere Mittel nicht wesentlich verfügen konnten.

Und nun, mögen auch die nordischen Schiffer, wie ich gern glaube, bessere Seeleute gewesen sein als Odysseus und seine Genossen: ohne Kompaß, ohne Magnetnadel und Karten mußten auch sie das Meer befahren, noch dazu ein so gefährliches wie ihr heimisches. Weiter stelle man sich die Hindernisse vor, die sich dem Landreisenden in der Unwegsamkeit der Straßen entgegentürmten, soweit überhaupt zu jener Zeit von solchen geredet werden kann; dem Flußschiffer in den Stromschnellen und Untiefen der Wasserläufe, — war doch damals selbst der Rhein zwischen Mainz und Worms aufwärts nicht schiffbar! Kann es wundernehmen, daß diesen Menschen nur die unmittelbare Nähe vertraut ist und schon eine geringe Ferne vor ihren Augen nebelhaft verdämmert? die größere sich mit einem undurchdringlichen Schleier verhüllt? Daß sie, fast schon nachbarlich, dahinleben, ohne sich zu kennen, — oder doch nur von Hörensagen? Welches Aufgebot von Rossen und Menschen da nötig ist, wenn die Fürsten einander trotzdem besuchen wollen? Welche Vorrichtungen bei dem Gastgeber, um die Gäste standesgemäß zu bewirten? Wundernehmen, daß die so mühsam zu stande gebrachten Besuche durch ihre Dauer die Geduld und vermutlich auch die Kasse des gastfreiesten unserer Fürsten hundertfach erschöpfen würden? Wiederum, welche reichen Motive der Dichter aus diesen Zuständen mühelos schöpft? Welchen Anreiz sie ihm bieten zu langatmigen Schilderungen der entfalteten Pracht der Gelage und Turniere? Welche Leichtigkeit, Verwickelungen zu schaffen, folgewichtige Begebenheiten herbeizuführen? Als Siegfried zum erstenmal mit seinem Gefolge nach Worms kommt, erkennt die Fremdlinge „Niemand in der Burgunder Land“; auch der vielerfahrene Hagen nicht, der nur aus der Herrlichkeit des Helden schließt, es müsse Siegfried sein. Dafür

behält Siegfried Zeit die Hülle und Fülle, um Chriemhild zu werben, „sah er sie gleich noch nie“; sich für seinen Schwager in spe mit den Sachsen und Dänen zu schlagen; die viel heiklere Aufgabe zu lösen, Brunhild von Island für ihn zu erkämpfen. Zu dieser Fahrt muß erst auf dem Rhein fleißiglich ein starkes Schifflein gezimmert werden, „das sie“ (und nebenbei ihre Rosse) „tragen sollte hernieder an die See“.

Nun, wie prächtig die Schilderung des Einschiffens:

„Eine Ruderstange Siegfried ergriff,
Vom Gestade schob er kräftig das Schiff.
Gunther, der Kühne, ein Ruder selber nahm,
Da huben sich vom Lande die schnellen Ritter lobesam.“

Und welche holde Unbestimmtheit der Reisebeschreibung:

„Sie führten reichlich Speise, dazu guten Wein,
Den besten, den sie finden mochten um den Rhein.
Ihre Rosse standen still in guter Ruh,
Das Schiff ging so eben, kein Ungemach stieß ihnen zu.“
„Ihre starken Segelseile streckte die Luft mit Macht,
Sie fuhren zwanzig Meilen eh' niedersank die Nacht
Mit günstigem Winde nieder nach der See;
— — — — — — — — — — — — — — —
„An dem zwölften Morgen, wie wir hören sagen,
Da hatten sie die Winde weit hinweggetragen
Nach Isenstein, der Veste in Brunhildens Land;
Das war ihrer keinem außer Siegfried bekannt.“

Ihr glücklichen Sänger der Vorzeit! Wie so günstig war euch das Zeichen des Verkehrs, unter dem ihr standet! Wie leicht machte es euch das Metier! Nur dem Lyriker unserer Tage leuchtet noch zuweilen so freundlich sein holdes Licht:

„Saßen all' auf dem Verdecke,
Fuhren stolz hinab den Rhein.“ —

Aber wenn wir, die Romanciers von heute, eure depossedierten Epigonen, unsere Helden auf die Reise schicken . . .

Doch noch halten wir in unseren Betrachtungen längst nicht da, wo wir dies Klagelied anzustimmen nur zu gutes

Recht haben, trauernd um die verlorene Freiheit, die Lücken unseres Wissens überbrücken zu dürfen mit einem treuherzigen:

„Was sie für Wege fuhren zum Rheine durch das Land
Kann ich euch nicht bescheiden.“ —

Übrigens, um auch das zu erwähnen: unser Epos kennt als Beförderungsmittel auch gelegentlich den Leiterwagen, deren zwölf kaum hinreichen, den Nibelungenhort von dannen zu fahren (eine Behauptung, die man geneigt ist, übertrieben zu finden, wenn man ihn in Wagners Rheingold vor sich aufgebaut sieht); und die Flußschiffe werden manchmal zusammengebunden, z. B. auf der Fahrt Chriemhilds und ihres Gefolges zu den Heunen so viele auf einmal, daß

„Bedeckt war das Wasser von Roß und auch von Mann,
Als ob es Erde wäre.“

Und der dienstwillige Götterapparat der homerischen Epen und der Äneis? In den Nibelungen ist von ihm nichts zu entdecken. Freilich geschehen noch Wunder, aber nur der Tapferkeit und Heldenkraft. Wotan und die anderen Asen haben sich nach Walhall zurückgezogen; höchstens, daß das Christenkreuz die Berg- und Flußgeister noch nicht völlig hat bannen können, so daß sie noch hier und da ihr unheimliches Wesen treiben, wie in der wundervollen Episode, wo die Donaunixen Hagen und allen Burgunden den Untergang prophezeien.

Was wir bei den Nibelungen beobachten, gilt für „Gudrun“ mutatis mutandis, d. h. daß wir in das Zeichen des Verkehrs, statt des Rosses oder des Flußkahnes, überall das Seeschiff setzen müssen. Im übrigen finden wir die uns wohlbekannte Unbestimmtheit der Lokal- und Zeitangaben:

„Sie hatte tausend Meilen das Wasser fortgetragen
Hin zu Hagens Feste, wie wir hören sagen“ —

mit allen für den epischen Gesang so unendlich günstigen Konsequenzen.

Und diese Unbestimmtheit wird hier noch größer, da, wie es scheint,*) der Redakteur der Gudrun-Lieder kein Nordmann, sondern ein Süddeutscher, eine Landratte, war. So dürfen wir ihm nicht verargen, wenn er gelegentlich — z. B. bei der Fahrt der Helden nach Irland — von „Reiten“ spricht, wo es sich offenbar nur um Segeln und Rudern handelt, dann aber freilich sie nicht reit-, sondern „wassermüde“ an das Ziel ihrer Reise gelangen läßt.

Nicht viel anders stellt sich die Sache bei den höfischen Ritterepen der Folgezeit, nur daß hier, wo die freie Erfindung eine viel größere Rolle spielt, der Dichter von seinen besseren, dem inzwischen mächtig gewachsenen Verkehr zu verdankenden geographischen Kenntnissen ausgiebigen Gebrauch macht. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn da so manches der berichteten Abenteuer in dem nun den Abendländern durch die Kreuzzüge erschlossenen Orient lokalisiert ist. So dient Parzivals Vater Gahmuret (Buch I) dem Kalifen von Bagdad und gelangt nach Zazamaur, wo er die Königin Belakane, eine Mohrin, im Kriege unterstützt und zum Dank für seinen Sieg mit ihrer Hand belohnt wird, freilich nur, um sie treulos wieder zu verlassen — wie Äneas seine Dido —; nach Spanien zu gehen und sich dort mit Herzeloide zu vermählen, — offenbar, ohne von der Zweiseelentheorie und -Praxis des guten Grafen von Gleichen die mindeste Ahnung zu haben. Bedingen diese Abenteuer weite Seereisen, so kommt denn doch wieder das Roß zu seinem guten epischen Recht, da für den größeren Teil des Gedichtes Frankreich und Spanien die Schauplätze sind, von denen das zweite mit seiner maurischen, von orientalischen Märchen durchdufteten Kultursphäre den Dichter

---

*) S Scherers Geschichte der deutschen Litteratur. S. 14.

vielfach beeinflußt haben wird. So bei der Beschreibung der Gralsburg im fünften Buch und deren Erklärung aus dem Munde des Einsiedlers Trevrizent im neunten; so bei der der Schloßwunderbauten im Lande des Klinschors und in vielen anderen Partieen. Man sieht: mit dem ausgedehnteren physischen Horizont hat sich auch der geistige des Dichters erweitert, sind ihm neue Motive zugeführt, ist es ihm möglich gemacht, den Teppich seiner Fabel reicher und bunter zu wirken.

Ein Reichtum und eine Neuheit, die für uns Moderne fast erdrückend werden, wenn wir — Tristan, Jwein e tutti quanti beiseite lassend, da sie für unsere Zwecke kaum etwas Neues bieten — zu dem König der italienischen Kunst-Epen-Dichter, zu Ariosto und seinem „Orlando furioso" gelangen. Aber, wie hoch ich auch Messer Ludovicos poetische Kraft und Kunst schätze; wie willig ich einräume, daß er, käme es nur auf das Fabulieren an, im ganzen Umfange der epischen Litteratur kaum seinesgleichen hat: er ist schon deshalb für uns weniger wichtig, weil er — außer etwa in den zahlreich eingestreuten Novellen — nicht aus dem Leben seiner Zeit schöpft, sondern, Bojardos „Orlando inamorato" fortspinnend und sich, wie jener, an die poetischen Volksmärchen von Karl dem Großen und seinen Paladinen haltend, den Boden der Wirklichkeit weniger unter den Füßen verliert, als mit übermütigem Fuße von sich stößt, um sich mit jauchzender Lust in dem blauen Äther des Märchens zu wiegen. Was kümmern ihn, der mit Zeit und Raum so souverän umspringt, mit neckischer Schalkheit den Schauplatz seiner wundersamen Geschichten beständig wechselt, die landläufigen Mittel des gemeinen Verkehres, mit denen doch der alte Homer und das deutsche Volksepos immer auszukommen suchen? Freilich hat er noch die volle ritterliche

Freude an dem edlen Roß, um dessen Besitz sich seine Helden und Heldinnen gelegentlich die Knochen willig entzweischlagen; aber sehr viel bequemer ist ihm das Flügelpferd, das den Paladin im Nu aus dem fernsten Orient nach Spanien oder Frankreich trägt, und ohne das er den Kampf mit dem grausen Kraken, den bösen Zauberern und all den Ungetümen, die Wasser, Land und Luft unsicher machen, nimmer bestehen könnte.

Noch flüchtiger als am Rasenden Roland können wir an Tassos „Befreitem Jerusalem“ vorübergehen, einem Gedicht, das in seinem phantastischen Teil — soweit es die Verschiedenheit der beiden Dichternaturen zuläßt — so ziemlich dasselbe Gesicht zeigt, wie das seines größeren Vorgängers und in seinem, mit jenem nicht eben erfreulich verquickten, historischen in Vergils Manier eine Vergangenheit schildert, die nur die Gelehrsamkeit heraufbeschwören kann. Dies aber ist das Genre, von dem wir uns aus bekannten Gründen fernhalten.

Wie wir uns von Dante und seiner „Divina Commédia“ ferngehalten haben, diesem wundersamsten aller epischen Gedichte, das unter einem heiligeren Zeichen steht als dem des Verkehrs, läßt auch des Dichters skrupulöse Genauigkeit in der Angabe der verschiedenen Etappen seiner Höllen- und Himmelsreise, der Schilderung der Marterhöhlen und Ausmessung ihrer Dimensionen nichts zu wünschen; und gehört immerhin das Emporklettern des Dichters und seines konzilianten compagnon de voyage an dem zottigen Leibe des ungeheuren Lucifer zu einem Fortbewegungs- und Verkehrsmittel, dem wir auf unserem Wege bisher nicht begegnet sind.

Versenkt oder erhebt uns Dante in Regionen, die vom himmlischen Licht verklärt oder von der Glut der Hölle grauenhaft angestrahlt sind, und erhält uns so schwebend

in einem wonnesamen oder schauderhaften Traum, so wandern wir in Boccacios „Dekamerone" mit desto sichereren Füßen auf unserer Erde, darum nicht weniger geliebt, weil es auf ihr nicht überall ganz reinlich und oft sogar recht gründlich — oder soll ich sagen unergründlich? — unsauber zugeht. Wie weit in dem ergötzlichen Buche die eigene Erfindung des Autors reicht, wie weit er den fabulierungslustigen Vorgängern tributär ist, geht uns hier nicht an. Zweifellos ist, daß er, so oder so, das Gute selbst erfindend, oder es, wie Fritz Reuter in seinen Läuschen und Riemels, nehmend, wo er es fand, aus einem Strom schöpft, der keinesfalls so mächtig sein könnte, wäre er nicht von Nebenflüssen aus allen Teilen der damals bekannten Welt genährt worden. Die Hauptmasse des Materiales stellt natürlich das Heimatland des Dichters, das beinahe mit jeder seiner berühmteren Städte vertreten ist; aber nicht wenige der Geschichten führen uns auch nach Frankreich, Spanien, England hinüber, nach der afrikanischen Küste, den griechischen Inseln, dem Orient. Welchen lebhaften Verkehr der Nationen das voraussetzt, welche Ausbildung und geschickte Ausnutzung der Verkehrsmittel, trotzdem wir immer noch bei dem Ruder- und Segelschiff, dem Reit- und Lasttier halten — zu denen sich jetzt allerdings der landesübliche Esel gesellt — und sogar recht viele Wege im Dekamerone per pedes zurückgelegt werden, wenn es auch meistens die sehr unwürdiger Nachfolger apostolorum sind —: das alles springt in die Augen. Auf die Wunder der Ritterepen verzichtet der durch und durch realistische, satirische Schalk; und wenn einmal der Zauber hineinspielt — wie in der neunten Novelle des zehnten Tages, wo Messer Torello in seinem Bett von Alexandrien nach Pavia zurückgeschickt wird —, so ist es eben eine Ausnahme.

Die dem Gedankengang zuliebe hier vorgenommene Verschiebung der chronologischen Folge mag darauf vorbereiten, daß wir uns weiterhin noch vielfach in Zickzacklinien und wo möglich größeren Sprüngen als zuvor werden bewegen müssen, um mit unserer Aufgabe nur einigermaßen zu Ende zu kommen. Ich möchte diese Unterbrechung zu einer allgemeinen ästhetischen Bemerkung ausnutzen, einem doch möglichen Mißverständnisse vorzubeugen, zu dem die Fassung meines Themas Veranlassung gegeben haben könnte. Ein Mißverständnis wäre es nämlich, anzunehmen, daß der Einfluß des Verkehres, so gewiß er auch immer latent vorhanden ist, sich überall an jedem epischen Produkt mit gleicher Evidenz nachweisen ließe; und ein noch größeres, zu glauben, es müsse mit seiner Ausbreitung eine obligate Erweiterung des epischen Stoffgebietes verbunden sein. Von dem einen wie dem anderen Irrtum müßte uns allein die Betrachtung jenes herrlichen Romans — fast möchte ich sagen: des herrlichsten aller Romane — bewahren, in dem uns Miguel de Cervantes die Thaten des sinnreichen Junkers „Don Quichotte von der Mancha“ erzählt. Hier entfernen wir uns, wenn wir von den eingeflochtenen Novellen absehen, die — mit Ausnahme etwa der des Slaven — den physischen Horizont nicht erweitern, kaum ein paar Meilen von dem Heimatdorfe des Helden; er und sein getreuer Sancho sind die Hauptakteurs, alle übrigen Personen, so viele ihrer auch auftreten, sind Staffage und utilités; während er dem von seinen romantischen Vorgängern abgehetzten Flügelroß im 41. Kapitel des zweiten Teils ein tragikomisches Ende für immer bereitet, sind der edle Rosinante und des Knappen getreuer Grauer die einzigen nennenswerten Vehikel, deren sich der Dichter bedient. Und doch: welche unerschöpfliche Fülle des Geistes, der Ironie, des Spottes, der Satire, des durch Thränen lächelnden Humors!

Als sollte durchaus ein Wort Schopenhauers bewahrheitet werden, das dem Roman die Palme zuerkennt, der bei der größten Knappheit des äußeren Apparates die reichste Fülle seelischen Lebens zu entfalten versteht. Scheint ja doch bereits für das Diktum des Frankfurter Weisen der zweite Teil des Don Quichotte Zeugnis ablegen zu wollen, der in dem Maße, wie sich der Schauplatz erweitert, das Angebot der Mittel verstärkt wird — gewährt uns der Dichter doch sogar einmal einen Ausblick auf das Meer mit seinen Galeeren! — hinter dem ästhetischen Wunderzauber des ersten, nach meinem Gefühl wenigstens, nicht unbeträchtlich zurückbleibt, wie denn auch sonst über „Fortsetzungen“ das helle Gestirn, das dem Anfang leuchtete, schmerzlich zu verbleichen pflegt.

Über den Fortsetzungen, denen sich in diesem trüben Geschick die Nachahmungen zugesellen, als deren eine — wenn nicht gerade des Don Quichotte, der freilich unnachahmlich ist, so doch früherer sogenannter Schelmenromane der Spanier — der „Gil Blas“ des Le Sage von vielen mit einem Rechte angesehen wird, das ich weder erhärten noch bestreiten kann. Auch der ästhetische Wert dieses berühmten, in alle Sprachen übersetzten, trotz gelegentlicher Weitschweifigkeit und der frappanten Ähnlichkeit so mancher der erzählten Abenteuer und der lästigen Wiederholungen der Motive für einen mutigen Leser noch heute genießbaren Romans hat uns hier nicht zu kümmern. Wir haben ihn nur daraufhin anzusehen, welchen Vorteil er etwa aus den Verkehrsmitteln zieht, von denen wir a priori annehmen dürfen, daß wir sie jetzt — zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts — auf einer höheren Stufe finden werden als vorher. Und in der That: die Fülle der vorgeführten Abenteuer, der häufige Wechsel des Lokals wären nicht möglich, wenn wir uns Spanien, auf das der Schauplatz fast ausschließlich beschränkt bleibt, nicht

vorstellen müßten als durchzogen von mehr oder weniger guten Landstraßen, auf denen Fußgänger, Reiter auf Pferden oder Eseln, meist mit Maultieren bespannte Reise- und sonstige Wagen einen äußerst lebhaften Verkehr unterhalten. Die Sicherheit der Straßen läßt freilich viel zu wünschen übrig, wie der — auf der vorjährigen Berliner Kunstausstellung von einem spanischen Maler dargestellte — Überfall, den die Räuber, unter die Gil Blas geraten ist, auf die Karosse der vornehmen Dame ausführen, und noch eine lange Reihe ähnlicher Vorkommnisse beweisen.

Die Karosse! Der Reisewagen! Zum erstenmal taucht er hier auf, um durch die Romanlitteratur des ganzen achtzehnten und der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts nicht wieder zu verschwinden, ja, einige der schönsten ihrer Erzeugnisse erst möglich zu machen, so daß man dankbar und freudig in den jauchzenden Ruf einstimmen möchte, mit dem Thümmels „Reise in die mittägigen Provinzen Frankreichs“ anhebt:

„Wer sagt mir doch, was in dem Schalle
Des Posthorns und im mut'gen Knalle
Der Peitsche für ein Zauber liegt.“

Ich denke aber weniger an das eben genannte deutsche Werk als an zwei englische, ohne die — besonders das erste — die Reise wohl ungeschrieben geblieben, wenigstens nicht so geschrieben wäre: Lawrence Sternes „Sentimental Journey through France and Italy“ und Tobias Smollets „Humphry Clinker“.

Wir sind in die Zeit eingetreten, in der man nicht bloß in Geschäften, das vieldeutige Wort in seinem weitesten Sinne genommen, auf die Reise ging, sondern — was früher doch nur sporadisch geschah — zu seinem Vergnügen, hätte es auch nur in der Befriedigung der Neugier bestanden. Und dann: die große Tour durch Frankreich, Italien, etwa

auch Deutschland und weniger bevorzugte Länder hinter sich gebracht zu haben, gehörte damals zum guten Ton, drückte das Siegel auf die feine Bildung des jungen Kavaliers, neben dem der obligate ehrbare Hofmeister oft genug einen schweren Stand haben mochte. Daß zum Reisen jenes zum Kriege dreimal Nötige ebenfalls gehört, gilt bekanntlich leider noch heute, galt aber mit ganz erheblich größerer Wucht zu jener Zeit, wo es mit glatten Chausseen und regelmäßig laufenden bequemen Posten noch gar sehr im argen lag. So waren es denn in erster Linie die Engländer, als die mit dem straffsten Beutel Ausgerüsteten, die den Reisesport in Entreprise nahmen; und auch verhältnismäßig arme Leute, wie Sterne, wollten nicht zu Hause bleiben. Er schifft sich nach Calais ein, und sein erstes Geschäft, nachdem er den Fuß auf den Kontinent gesetzt hat, ist, sich einen Reisewagen zu kaufen. „Denn", erzählt er, „da man nicht durch Frankreich und Italien ohne eine Chaise reisen kann, ging ich in den Gasthaushof, um etwas der Art, das meinem Zweck entsprach, zu erstehen oder zu mieten. Ein alter desobligeant in der fernsten Ecke des Hofes frappierte mich auf den ersten Blick." Er steigt ein, zieht den Taffetvorhang zu und schreibt die berühmte Vorrede seines Buches über die verschiedenen Species des genus Reisender, als deren letzte er den sentimentalen, d. h. sich selbst, findet. Ihn, der „den Mann bedauert, der von Bersaba bis Dan wallfahren und jammern kann, daß alles eitel sei, und nicht ahnt, daß eine ungeheure Summe von Abenteuern für den vorhanden, dessen Herz, während er seines Weges zieht, sich für alles interessiert." Der Leser weiß, wie unser sentimentaler Reisender sein immerhin bedenkliches Programm durchführt. Ich möchte nur darauf aufmerksam machen, eine wieviel größere Chance, solche manchmal nicht gefahrlosen

Abenteuer zu erleben, der Reisende in einem desobligeant auf den bösen Wegen von damals hatte. Ohne beides keine höfliche Begegnung mit der reizenden Französin in Calais; keine Wahrscheinlichkeit, aus dem Wagen herauszumüssen, um, bis zu den Knieen im Schmutz, dem Postillon zu helfen, das herabgefallene Portemanteau hinten wieder auf das Trittbrett zu schnallen; kein La Fleur, der auf dem Klepper nebenhertrabt; kein toter Esel am Wege bei Nampont, über den man flennen kann; keine hübschen Wirtstöchter in Montriul, mit denen man schäkert; keine Maria zu Moulines, der man die Thränen, abwechselnd mit sich selber, von den Wangen wischt; endlich keine schöne Piemontesin, der man das eine der beiden Betten in dem einzigen Gastzimmerchen des elenden Wirtshauses oben auf den savoyer Bergen anbietet, während man selbst in das andere schlüpft, und die Kammerjungfer der Dame in den Alkoven verwiesen wird, um zur Unzeit — oder war es zur rechten? — zwischen die beiden nahen Betten zu treten und der witzig-frivolen, geistvoll-sentimentalen, in ihrer Art einzigen Geschichte ein schon von Tausenden beklagtes unverhofftes Ende zu machen.

Wie denn auch Smollets „Humphry Clinker" einzig in seiner Art genannt werden muß. Ich wähle aber diesen Roman zu eingehenderer Besprechung, nicht sowohl, weil er einer der besten, jedenfalls ergötzlichsten ist, die je geschrieben wurden — das würde in ein anderes Kapitel gehören — sondern weil er so völlig unter dem Zeichen des Verkehrs steht, wie er in England — wohl dem damals reichsten und kultiviertesten Lande — sich darbietet. Auch dieser Roman ist eine Reisegeschichte, nur daß hier nicht ein einzelner unterwegs ist, sondern eine ganze, aus Onkel, Tante, Neffe, Nichte und der nötigen Dienerschaft bestehende Ge-

sellschaft. Natürlich wird die Reise, die sich vom Süden Englands bis hinauf nach Edinburg und zurück erstreckt, in einem Wagen zurückgelegt, nicht in dem nur eine Person haltenden desobligeant des sentimentalen Reisenden, sondern einer richtigen, mit vier Pferden bespannten Familienkutsche, deren Miete eine Guinee für den Tag beträgt. Der Neffe und der Diener reiten; die Männer sind sämtlich mit Pistolen bewaffnet.

In dieser Verfassung bewegt sich die Gesellschaft von Ort zu Ort, ihr Quartier auf längere oder kürzere und kürzeste Zeit in einer Stadt, einem fashionablen Badeorte, einem wüsten Dorfe, einem Landedelsitz, oder wo immer aufschlagend. Nun aber sind die Abenteuer, die unseren Reisenden begegnen, nur auf Grund dieser Fortbewegungsmethode denkbar und möglich; und, so zahlreich sie sind: der Autor ist, obgleich ein arger Satiriker und grimmer Spötter, dennoch ein Realist vom reinsten Wasser, ja, ein Naturalist von keineswegs laxer Observanz, so daß wir stets die Überzeugung haben: alles geht mit völlig rechten Dingen zu, ja, vielmehr: muß unter den gegebenen Verhältnissen so zugehen. Dabei zeigt er in seinen Schilderungen eine Anschaulichkeit, eine Kraft der Plastik, zeichnet dann wieder mit einem so treuherzig-naiven, accuraten Stift, daß wir fortwährend die Bilder, mit denen Chodowiecki seine Reisen oder die Romane seiner Zeit illustriert, vor uns zu sehen glauben. Ich greife auf gut Glück eine Schilderung des Straßenverkehres von London heraus, die nebenbei beweisen mag, was sich die Themsestadt schon damals in dieser Beziehung leisten konnte: „Alles ist Tumult und Hast: man sollte meinen, diese Menschen würden von einem Gehirnfieber getrieben, das ihnen keine Ruhe läßt. Die Fußgänger stürzen dahin, als ob der Gerichtsvollzieher hinter ihnen wäre.

Die Lasten- und Sänftenträger laufen Trab mit ihrer Bürde; Leute, die ihre eigenen Equipagen halten, jagen durch die Straßen; selbst einfache Bürger, Ärzte, Apotheker blitzen nur so in ihren Gefährten vorüber. Die Droschkenkutscher machen ihre Pferde dampfen und das Pflaster schüttert unter ihnen. Durch Piccadilly habe ich faktisch einen Wagen im schlanken Galopp fahren sehen. Mit einem Wort: die ganze Nation scheint in Begriff, ihren Verstand zu verlieren."

Auf der Landstraße sieht es natürlich anders aus. „In Anbetracht des Chausseegeldes, das wir bezahlen müssen," klagt der kaustische Mr. Bramble, die erste, das ganze humoristische Orchester dominierende Geige, „geben die Wege Veranlassung zu bitterster Klage. Zwischen Newark und Weatherby habe ich von dem Stoßen und Schaukeln mehr gelitten als sonst in meinem Leben, obgleich die Kutsche ungewöhnlich bequem ist und die Postillone es an Sorgfalt nicht fehlen lassen." Da kann es denn nicht ausbleiben, daß eines der Vorderpferde stürzt, während man in scharfem Trabe einen Hügel hinabfährt, und der Wagen, während der Postillon den rollenden zum Stehen bringen will und zu diesem Zweck seitwärts lenkt, in einen Morast gerät, wo er das Oberste zu unterst kehrt. Ein anderes Mal schlägt in einem reißenden Bach, den man passieren muß, die Kutsche um u. s. w. Bei alledem kommt es, wohlgemerkt, auf das materielle Abenteuer viel weniger an, sondern auf das glänzende Kapital für Geist und Gemüt, das der Autor aus diesem unscheinbaren Material zu gewinnen versteht.

Ich erwähnte vorhin, daß die Männer der Gesellschaft mit Pistolen bewaffnet sind. Das hat seinen guten Grund, denn der Hochstraßenritter, der highwayman, ist hier kein posthumes Phantasiegebilde, wie in einem Roman von Bulwer, sondern eine Realität, mit welcher der Reisende von

damals in England sehr ernsthaft rechnen mußte, wie denn auch unser Autor nicht unterläßt, uns ein und das andere Pröbchen von dem Eingreifen der rührigen Gilde in das Verkehrsleben seiner Zeit zu geben. Sie erscheint, wie wir uns erinnern, nicht zum erstenmal auf der epischen Bildfläche: kann sie doch sogar ihr poetisches Bürgerrecht bis auf den Polyphem der Odyssee, als ihren ehrwürdigen Ahnherrn, zurückführen. Es wäre eine interessante Aufgabe, ihren Stammbaum in seinen Verzweigungen und Verästelungen im Verlauf der Zeit zu verfolgen; hier können wir nur konstatieren, daß er in den Romanen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in der üppigsten Blüte steht, um, wie aus der Wirklichkeit, so aus der Dichtung allgemach zu schwinden mit so manchem anderen kostbaren Requisit der Romantik, das dem geordneten Verkehrsleben weichen mußte.

Aber Smollet war nicht nur auf dem Lande zu Hause; er, der als Schiffsarzt Westindien und andere englische Kolonien kennen gelernt hatte, war es auch auf der See und in eminenter Weise, die ihn in den betreffenden Partien seines „Roderic Random" zu einem der Väter und zugleich ausgezeichnetsten Vertreter des Seeromanes werden läßt, in dessen Fahrwasser dann später die Cooper, Marryat, Eugen Sue und sonstige dii minorum gentium munter segeln.

Zu dem Genre Seeroman wären auch in gewissem Sinne bereits Daniel Defoes „Robinson Crusoe" und Swifts „Gullivers Travels" zu rechnen gewesen; aber des ersten erzieherisch-utopistische, des anderen rein satirische Tendenz führen zu weit ab von den Wegen der Wirklichkeit (ich meine der romanhaften, die auf Wirklichkeit fußt), als daß sie uns für unseren Zweck viel bieten könnten. Der eigentlich so zu nennende Seeroman tritt erst jetzt in seine halkyonischen

Tage: lediglich eine Folge des machtvoll sich hebenden Schiffsverkehres mit den Freuden und Leiden, die er in Krieg und Frieden im Gefolge hat. Und indem er nun an den entlegensten Küsten seine Anker wirft und die fernsten Länder erschließt, lockt er auch den Romancier hinter sich her, dem es nicht gerade die See angethan hat, sondern vielleicht nur der Wechsel des Lokales genehm ist, weil er so besser auf seine poetische Rechnung kommt. Und der nun das Idyll von „Paul und Virginie" in einem etwas forciert sentimentalen Lichte, das ein Reflex aus Rousseaus „Nouvelle Heloïse" ist, auf einer Insel des Südmeeres spielen; „Manon Lescauts" allzu bewegliches Herz erst in der steinigen Wüste um Neu-Orleans zur wohlverdienten Ruhe gelangen läßt; uns mit „L'amour des deux Sauvages dans le désert" zu rühren sucht; den „Letzten der Mohikaner" in seinem Urwalde aufstöbert; in glutvollen Farben uns „Lebensbilder aus beiden Hemisphären" vor die staunenden Augen zaubert, die wir noch weiter aufreißen, als wir entdecken, daß wir in dem rätselhaften Autor einen Landsmann zu verehren haben; mit den „Regulatoren in Arkansas" uns vertraut, mit exotischen Jagdgeschichten, in denen er das bekannte Latein nicht spart, angenehm gruseln macht.

Und dann du, der von sich sang: „I have loved thee, Ocean"; du, dem das Meer, das du so liebtest, die kostbarsten poetischen Perlen verschwenderisch bot; du, Dichter des grenzenlos genialen „Don Juan", — wie dürfte man dein vergessen, wenn von denen gesprochen wird, die unter dem Zeichen des Verkehrs, wie ihn das Schiff vermittelt, erzählt und gesungen haben! Des Segelschiffes, wohlgemerkt! Noch steigt am Ende der Periode, bei der wir halten, nur hier und da am Horizonte aus dem Schlot eines Dampfers ein schnell verschwindendes Wölkchen auf.

Unter dem Zeichen des Seeschiffsverkehres im strikteren Sinne stand die deutsche Epik weder zu jener Zeit, noch — wenn wir von Gudrun absehen wollen — zu einer früheren und steht, um das gleich zu sagen, — bis auf Ausnahmen, die in dem Ganzen fast verschwinden — nicht unter ihm bis auf den heutigen Tag. Wie es nicht anders sein kann bei einem Volke, das, trotz seiner immerhin ausgedehnten Nord- und Ostseeküsten, eben ein Binnenlandsvolk ist, wenigstens bisher war und — unsere Kolonialbestrebungen müßten denn mit ganz anderen Erfolgen als bisher gekrönt werden — auch in Zukunft bleiben wird. Daher nun unser gutes Land den lieben Nachbarnationen zum Tanzplatz des Mars ausgesucht schien zu jeder Zeit, zu keiner mehr als jener, die uns Christoffel von Grimmelshausen in seinem „Abenteuerlichen Simplicius Simplicissimus“ mit einer Anschaulichkeit und Wahrheit geschildert hat, die nicht zu übertreffen sind; einer treuherzigen Einfalt und gelegentlichen schalkischen Laune, die uns hier und da wohl lächeln machen würden, hätten wir nicht viel öfter Neigung, blutige Thränen zu weinen über das Leid, mit dem gemeine Raubsucht und religiöser Fanatismus den Deutschen ungestraft heimsuchen durften, weil er verlernt hatte, sich auf sich selbst zu besinnen und auf das, was er kann, wenn er will. So läßt uns denn das merkwürdige Buch tief in den Hexenkessel blicken, in dem die — leider nicht hinten weit in der Türkei — aufeinander schlagenden Völker durcheinander brodeln, dem Autor Gelegenheit gebend, uns seine intime Kenntnis, nicht nur der nord- und südwestlichen Provinzen des Deutschen Reiches bis nach Sachsen und Westfalen zu entfalten, sondern uns auch nach Paris zu begleiten (wohin er als Soldat nicht einmal gekommen war), um uns aus der Seinestadt, einem Babel offenbar schon damals, diverse Alkoven-

geschichten zu erzählen, um die ihn der Autor der Demi-Vierges beneiden könnte.

Wir dürfen an den übrigen, demselben Verfasser zugeschriebenen, aber wohl kaum oder doch nur zum geringsten Teil von ihm herrührenden sogenannten „Simplicianischen Schriften" um so ruhiger vorübergehen, als wir in ihnen mehr oder weniger nach Wolkenkuckucksheim geraten, d. h. für unsere Zwecke wenig oder keine Ausbeute finden, ebensowenig wie in den übrigen deutschen Romanen des siebzehnten Jahrhunderts, von denen man, wie Freiligrath von der Steppe, sagen kann:

„Wer sie durchritten hat, den graust."

Wenigstens bekennt das der einzige, der es gewagt haben dürfte: L. Cholevius; oder ich übersetze mir doch so sein melancholisches Wort: „Man kann in diesen Schriften tagelang lesen, ohne daß man auf ein anregendes oder unterhaltendes Kapitel stößt." Es giebt gewisse Dinge, die ich aufs Wort glaube.

Den Binnenlandscharakter, um mich so auszudrücken, verleugnet, wie ich bereits bemerkte, der deutsche Roman auch in der Folge nicht. Uns fehlte eben, was der alternde Goethe gelegentlich des Vicar of Wakefield als einen Vorzug des Buches hervorhebt: „Die Familie, mit deren Schilderung er (der Autor) sich beschäftigt, steht auf einer der letzten Stufen des bürgerlichen Behagens und doch kommt sie mit dem Höchsten in Berührung; ihr enger Kreis, der sich noch mehr verengt, greift durch den natürlichen und bürgerlichen Lauf der Dinge in die große Welt mit ein; auf der reichen bewegten Woge des englischen Lebens schwimmt dieser leichte Kahn und in Wohl und Weh hat er Schaden oder Hilfe von der ungeheuren Flotte zu erwarten, die um ihn hersegelt."

leugnen. Ich und wir alle haben ihnen so viel zu danken! Und mancher von uns wahrlich mehr, als er eingestehen möchte oder dürfte. Aber gilt, was ich hier von der Weisheit gesagt habe, mit der sich die französischen Autoren auf ihre heimische Stoffwelt beschränken, nicht ebenso von der englischen Novellistik, die uns mit der ewigen Wiederholung der identischen Motive oft bedenklich auf die Nerven fällt? Von der russischen, der skandinavischen, der italienischen, schließlich mehr oder minder von den Romanlitteraturen aller Kulturvölker, deren Produkte den Zauberreiz, den sie auf uns üben, oft weniger der Kunst der Verfasser verdanken als dem uns befremdenden Lokalkolorit, welches den naiven Leser darüber wegtäuscht, daß ein Pferd immer ein Pferd bleibt, auch wenn es Cavallo genannt wird?

Wenn sich die Sache aber so verhält, wo bleibt die Einwirkung des Verkehrszeichens, unter dem wir thatsächlich stehen, und das sich sonst in jeder Lebenssphäre so eindringlich geltend macht, wo bleibt diese Einwirkung auf die epische Dichtung?

Die Antwort dürfte sein: sie ist, wenn sie auch nicht augenfällig zu Tage liegt, überall latent vorhanden; und für den, der sie sucht, unschwer nachzuweisen in der Gemeinschaftlichkeit des Kulturideals, die sich herausstellt, wenn wir der Sache auf den Grund gehen, und die ohne den beständigen intercourse und Kontakt der Nationen schlechterdings unmöglich wäre, wie sie denn deren schönste Frucht ist. Man untersuche daraufhin nach ihrem politischen, ethischen, socialen Glaubensbekenntnis so verschiedene Schriftsteller, wie etwa unsern Gustav Freytag und Emile Zola, oder Tolstoi und Eliot, und man wird zu seiner freudigen Überraschung finden, daß sie in ihren verschiedenen Idiomen zu dem einen identischen Gott der Humanität beten.

Aber nicht allein bei den großen Fragen der Menschheit, in deren Beantwortung sich die vorgeschrittenen Geister zu allen Zeiten begegneten, zeigt die moderne Epik in ihren sämtlichen Erzeugnissen eine sich immer steigernde Konvergenz; auch in dem Kleinkram der Sitten und Gebräuche, über die eine Verständigung noch viel schwieriger ist, gleicht der Weltverkehr die trennenden Unterschiede immer mehr aus. Gehört doch schon ein Kennerauge dazu, auf der Promenade oder an der Table d'hôte eines großen Badeortes die verschiedenen Nationalitäten, auch nur physiognomisch, auseinanderzuhalten, so daß die Zeit nicht mehr unabsehbar, vielmehr bereits gekommen scheint, wo bei den civilisierten Völkern Europas und Amerikas eine family likeness die Regel ist, wie unter den Kindern des braven Mister Primrose. Die odysseeische Kenntnis fremder Länder, Städte und Sitten, die im vorigen Jahrhundert noch als Privileg verhältnismäßig weniger, besonders Wohlsituierter war, verschaffen sich heute Tausende und Tausende mit dem Aufwand oft recht bescheidener Mittel; der Handwerker von heute weiß, wenn nicht durch Autopsie, vermittelt durch socialdemokratische und andere Kongresse, so durch die Lektüre der Zeitungen mehr von den ökonomischen und sittlichen Zuständen der anderen Nationen als vormals so mancher Gelehrte. Kann es uns da wundernehmen, wenn der Roman, das Spiegelbild des Lebens, eine internationale Physiognomie gewinnt? Wenn ein Turgenjeff, Russe vom Scheitel bis zur Sohle, wie er war, seine Bücher für mindestens drei Nationen zugleich schrieb? Eine Amerikanerin, wie die geistvolle Julien Gordon, ihre Novellen bald in ihrem heimischen New-York, bald in Paris oder Petersburg spielen läßt? Du Maurier in seiner famosen „Trilby“ uns lockere Pariser Künstlerateliers und steifleinene Londoner drawningrooms

mit den echtesten Lokalfarben ausstatten kann? Eine Ossip Schubin die allerorts- und nirgends-Gesellschaft der europäischen tip-top-Salons, ihre Domäne, überall sucht und findet? Der Franzose Bourget in Rom freilich nicht mehr die Herrin der Welt, aber eine „Kosmopolis“ sieht? Und sein Landsmann Zola uns durch die Straßen, Plätze und Gärten der ewigen Stadt, durch ihre alten und neuen Trümmer, die Audienzzimmer der Kardinäle, die Vorgemächer des Vatikans bis in die Gegenwart des Heiligen Vaters mit einer Sicherheit und intimen Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse und betreffenden Personen führt, als hätte er nicht drei Wochen, sondern sein Leben lang römische Luft geatmet? Und giebt es einen frappanteren Beweis der unwiderstehlichen Macht des Weltverkehrs auch für die epische Dichtung als Romanbibliotheken wie die von Engelhorn, wo die langen Reihen der rotuniformierten Bände sich aus aller Herren Ländern rekrutieren und die einzelnen hier, nachdem die Übersetzung die linguistischen Unterschiede getilgt hat, cum grano salis alle dasselbe in derselben Sprache zu sagen scheinen?

Damit steht es nun durchaus nicht in Widerspruch, ist vielmehr nur eine andere Folge des modernen Weltverkehrs, wenn es dem einen oder dem anderen Autor, wie dem Junker Karl von Horst, zu eng in seinem Heimatschloß wird und er, sich Ruhe zu reiten, den Pegasus hinaus ins Weite spornt; ein Daudet seinen köstlichen „Tartarin von Tarascon“ nach Algier ziehen läßt oder ihn uns „Sur les Alpes“ schildert; ein Mark Twain seine „Innocents“ auf einen „Trip abroad“ schickt; ein Kipling oder Crawford uns glauben machen möchten, daß an den Ufern des Ganges und am Fuße des Himalaja denn doch noch Dinge geschehen, von denen ein occidentalisches Gehirn nichts träumt; ein

Loti uns mit seinem „Frère Yves“ und seinem „Matelot“ über alle Meere schickt; ein Rudolf Lindau, Konrad Telmann, eine Gabriele Reuter unsere Novellistik mit Motiven aus China und Japan, Sizilien und Korsika, Ägypten und Argentinien bereichern.

Und ganz gewiß ist es doch eine unabweisliche Konsequenz des Verkehrs von heute, daß seine Mittel: der Dampf und die Elektricität, in den Romanen wie Essen und Trinken frei verwandt werden und ihren Verfassern eine Welt früher nicht gekannter Anregungen bieten, Kombinationen ermöglichen. Ich erinnere mich noch heute des gewaltigen Eindruckes, den der Tod des Mister Carker, des Schuftes in „Dombey and Son“, auf mich machte, als er in der Nacht die glühenden Augen der Lokomotive sich näher und näher kommen sieht; wie der Vogel vom Blick der Schlange, so von ihnen gebannt, auf den Schienen stehen bleibt und von der Lokomotive zermalmt wird. Das war, wenn ich nicht irre, am Ende der vierziger Jahre. Und noch heute, wo kein Kind sich mehr vor der Dampfmaschine fürchtet, — wie könnte man sich des Grausens erwehren bei der Schilderung des führerlos in die Nacht hineinrasenden Eisenbahnzuges, die das Finale von Zolas „La Bête Humaine“ bildet? Und welche Fülle von freundlichen und schmerzlichen, ergötzlichen und peinlichen Scenen des Wiedersehens, der Trennung, des unverhofften Sichfindens, des Überrascht- und Ertapptwerdens machen das Dampfroß, das Dampfschiff, der Telegraph, das Telephon nicht sowohl möglich als — ich möchte sagen — obligatorisch? Hier ins Detail gehen, hieße, Wasser in ein Sieb schöpfen.

Nun sollte man annehmen, auch der ausschweifendsten Phantasie müßte ein solcher Verkehrsapparat zu ihren Gebilden genügen. Und doch ist das ein Irrtum; und doch

sucht sie, wie in den primitiven Zeiten der Epik, die Erdenschranken weiter hinauszuschieben, wiederum durch Wunder, nur daß es nicht mehr Götterwunder, sondern Wunder der Technik sind. Einer Technik, die Leistungen fertig bringt, deren Vater vorläufig der sehnsuchtvolle Wunsch, deren Mutter die träumende Hoffnung ist. Dergleichen liest sich ganz ergötzlich, wenn, wie in Jules Vernes pseudowissenschaftlichen, höchst unterhaltenden Phantastereien, die Schellenkappe des Humors dazu ironisch klingelt, wirkt aber unerfreulich, wenn man mit ernsthaft gemeinten Helden auf lenkbaren Luftschiffen umhersegeln und andre halsbrecherische Zukunftstücke vorzunehmen gezwungen werden soll, wie in Conrads „In purpurner Finsternis“ oder des Dänen Otto Moeller „Gold und Ehre“.

Nun ein allerletztes Zeichen des Zeichens des Verkehres, unter dem die epische Dichtung von heute steht. Man fürchte nicht, daß ich jetzt auch noch mit dem Fahrrad kommen werde! Bislang hat es seine epische Rolle nicht angetreten; aber hier haben wir es wohl nur mit einer Frage vermutlich allernächster Zeit zu thun. Wenigstens behauptet einer meiner jüngeren Freunde, der ein gewaltiger Radler vor dem Herrn ist: er würde keine Dame heiraten, die dem Radsport nicht ebenso enthusiastisch huldigte wie er und ihm ehekontraktlich verspräche, die Hochzeitreise mit ihm auf dem Rade zu machen. Welche Perspektive thut sich da vor uns auf, besonders, wenn wir die erbliche Belastung mit in Rechnung bringen!

Aber ich wollte von etwas anderm sprechen.

Es ist kein halbes Jahrhundert her, da durfte Karl Gutzkow Romane in neun Bänden schreiben, ohne seine Leser — sie hätten denn zu dem Konventikel der Grenzboten gehört — zur haarsträubenden Verzweiflung zu bringen. Als

ich in den sechziger Jahren den gewagten Ausspruch formulierte: gute Romane müßten lang sein, und mit Feuereifer die Theorie praktisch durch vierbändige Romane zu erhärten suchte, nannte mein lieber Berthold Auerbach das „unbändig" und meinte, aller guten Dinge seien ihrer drei, weil er selbst sich mit drei Bänden begnügte. Heute herrscht unumschränkt der Einbänder, den man auf dem Bahnsteig für eine Mark erstehen, bequem in die Tasche stecken und ebenso zwischen Anfangs- und Endstation der Fahrt durchblättern kann.

Ob zum Vorteil oder Nachteil der Erzählungskunst? Ein andrer mag die Frage entscheiden. Der dann auch, ausgestattet mit größerer Gelehrsamkeit als ich — wozu nebenbei herzlich wenig gehört — die flüchtige Skizze, die ich hier geboten habe, zu einem umfang- und farbenreichen Gemälde ausweiten möge. Mich dünkt, es müßte eine dankbare Aufgabe sein.

II.

Die epische Poesie und Goethe.*)

Anders nicht ist es: „Der Deutsche, zum Dogma macht er sich alles“ —
Heiliger Goethe, wie klar sahst du voraus dein Geschick!

Hätte Schiller in jenem denkwürdigen, sein ästhetisches Endurteil über Wilhelm Meister zusammenfassenden Briefe an Goethe vom 20. Oktober 1797 recht mit seiner Behauptung, daß „jede Romanform schlechterdings nicht poetisch sei, ganz nur im Gebiete des Verstandes liege, unter allen seinen Forderungen stehe und auch an allen seinen Grenzen participiere“, so wäre damit für unsre Tage der Tod der epischen Poesie besiegelt, könnte von epischer Poesie in einem höheren Sinne nicht mehr als von einer existierenden gesprochen werden.

Denn heute giebt es keine wahrhaftige und ernsthaft zu nehmende epische Poesie außer in der Form des Romans, wobei ich zu bemerken bitte, daß ich unter diese Bezeichnung auch die Novelle einrechne, trotz der wesentlichen Verschiedenheit der beiden nahverwandten Dichtungsarten, über die ich noch im Verlauf zu berichten haben werde.

Es kann nicht anders sein: sämtliche Bedingungen, unter denen das eigentlich sogenannte Epos: das Volksepos zu stande kommt, fehlen heute; Mythos und Sage, die tiefen Quellen, aus welchen es sich nährt, sind versiegt; das Volk dichtet nicht mehr mit seinem Sänger; die Buntscheckigkeit

*) Festvortrag, gehalten in der 10. Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar am 8. Juni 1895.

der Gesellschaft; ihre Zerklüftung in zahlreiche, durch Bildung, Vermögen, Ansehen streng geschiedene Klassen; das Raffinement der Kulturverhältnisse; die Teilung der Arbeit ins endlose; der Weltverkehr, welcher die Erdfernen rastlos miteinander verbindet und an den Unterschieden der Rassen und Nationalitäten nagt, wie die steigende Flut am Ufersaum — alles sind unüberwindliche Hindernisse für die Palingenese des Volksepos. Seine Form war und mußte sein die gebundene Rede: der Vers, ein Spiegel gleichsam der Harmonie, in welcher der Dichter sich mit seinem Volke fühlte, und adäquates Ausdrucksmittel für die Schilderung einer in religiösen Satzungen und altväterlicher Sitte streng gebundenen, in ihrer räumlichen Beschränktheit vollkommen übersichtlichen Welt. Was heute, wo diese Harmonie zwischen dem Dichter und seinem Volke schlechterdings nicht mehr besteht; er für seine völlig individuelle Weltanschauung unabweislich eines individuellen Ausdrucksmittels bedarf, in gebundener Rede den Nachklang des Volksepos in unsrer Seele wachzurufen sucht — es sind, recht betrachtet, entweder alexandrinisch-epigonische Imitationen, wie Goethes Achilleis, Jordans Nibelunge; oder Kulturbilder mit etwas novellistischem Zusatz, wie Hamerlings Ahasver, König von Sion; oder Bearbeitungen von Sagen- und Märchenstoffen, wie Julius Wolffs anmutige Dichtungen; Novelletten mit stark lyrischer Beimischung, wie Alexis und Dora; richtige Novellen, wie Hermann und Dorothea; endlich humoristisch-satirische Capriccios, von denen ich nur das größte, das unerreichbare seines Genre nennen will: Byrons Don Juan.

So denn mein Fundamentalsatz noch einmal in erweiterter Form: der legitime Erbe des alten Volksepos ist einzig und allein der moderne Roman, der seine Aufgabe, die weite Welt zu umschweifen und sich liebevoll in das kleinste De-

tail zu versenken, nur lösen kann, wenn er das Wort — ἔπος — ledig der Fesseln von Metrum, Rhythmus und Reim, zur völligen Freiheit entbindet als Organon des durch kein ästhetisches Dogma, keine traditionelle Gepflogenheit beschränkten, völlig freien, die Welt durch das Medium der Phantasie betrachtenden Geistes.

Übrigens ist mir fraglich, ob es Schiller mit seiner Verwerfung des Romans als vollberechtigter Dichtungsart unerbittlicher Ernst gewesen. Man sollte es meinen, wenn er mit weit übertriebener Geringschätzung von seinem eigenen Geisterseher spricht; und wird wieder zweifelhaft, wenn er den Wilhelm Meister enthusiastisch als ein vollwertiges Dichtwerk preist.

Mir deucht, wenn nicht in diesem Falle, der ihm vielleicht persönlich zu nahe lag, so doch in tausend andern Fällen, die sich seiner objektiven Betrachtung boten, hätte dem scharfsinnigen Ästhetiker der gewaltige Unterschied zwischen dem Romanschreiber und dem Romandichter zum Bewußtsein kommen müssen; und daß sein herabsetzendes Wort von dem „Halbbruder des Dichters“ die Meister des Fachs so wenig trifft, wie das Drama um seine Würde dadurch gebracht wird, daß auf einen wirklichen dramatischen Dichter tausend Dramenfabrikanten kommen. Gerade aber die Konfundierung des dichterischen mit dem nicht dichterischen Roman hat meiner Ansicht nach das Mißverständnis zuwege gebracht; und so dürfte in der reinlichen Trennung jenes von diesem die einzige Möglichkeit der Erklärung des Widerspruchs zu finden sein, wie ein Werk, das „ganz in dem Gebiete des Verstandes liegt“, es dennoch fertig bringt, „das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst zu ergreifen und einen immer sich erneuernden Genuß zu gewähren“.

Was verlange ich von einem „dichterischen Roman?“

Dies: daß er zuerst — und ich möchte sagen: und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwindet, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im ganzen, oder eine specielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihilfe durch ihr Thun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen.

Weiter: daß die handelnden Personen, wie im homerischen Epos, ständig in Bewegung sind, so daß die Gesamthandlung — an welcher sie alle, jede in ihrer Weise participieren — nicht einen Augenblick ins Stocken gerät.

Die Gesamthandlung, über die laxere Praxis des homerischen Epos hinaus, wie einen bestimmten Anfang, so ein bestimmtes Ende hat.

Wenn sie ihren Lauf vollendet, wie bei jedem wahrhaften Dichtwerk, ein bedeutendes Stück Menschenleben und -Treiben übersichtlich vor dem Leser liegt, so daß es als pars pro toto zwanglos genommen werden kann.

Daß ich zu den Erfordernissen eine sprachliche Darstellung zähle, durch welche jede Absicht des Dichters mit völliger Klarheit hindurchscheint; und die, weil die Absichten des modernen Dichters überaus mannigfaltig und höchst subtil sind, auf die gebundene Rede verzichten muß, mag hier noch einmal flüchtig berührt werden; mit größerem Nachdruck die Bedingung der obligaten plastischen und farbenkräftigen Herausarbeitung der Natur, in welche die Menschen gestellt sind, und des gesellschaftlichen Milieu, in welchem sie sich bewegen, obgleich auch die Erfüllung dieser Forderung eine notwendige Folge des ersten Kardinalsatzes ist. Denn das

Handeln des Menschen erweist sich in steter Abhängigkeit von der Natur und dem Milieu; und jenes kann vollständig, wie es doch soll, nicht dargestellt werden, ohne daß diese nicht mit in die Betrachtung und Darstellung gezogen werden müßten. Wohlverstanden: soweit die Abhängigkeit reicht. Keinen Schritt weiter! Der Frühlingsmorgen, wenn er zufällig für den handelnden Romanmenschen gleichgültig ist, existiert auch für den Dichter nicht. Nur mit den Sinnen seiner Menschen erfaßt der epische Dichter die Welt.

Ein so zu stande gekommenes Werk aber erfüllt völlig die Bedingung, die man an ein poetisches stellen kann und muß, nämlich: daß es, wie im ganzen, so im einzelnen und einzelnsten, ein Produkt der Phantasie sei. Im ganzen: denn nur die Phantasie vermag, vorwärts und rückwärts schauend, ein so vielgegliedertes Gebilde zu überblicken; im einzelnen und einzelnsten: weil, wenn, wie zweifellos, die Poesie kein andres Mittel hat, in der Phantasie des Lesers oder Hörers Personen lebendig zu machen, als sie handelnd darzustellen, diese Darstellung wieder einzig und allein der Phantasie gelingt. Die bloße prosaische Deskription vermag es nicht. Muß man doch selbst vom Porträt, wie es die Malerei oder Bildhauerkunst mit ihren so viel reicheren Mitteln zuwege bringen, behaupten, daß es im tieferen Sinne Leben hat nur durch die Darstellung des inneren Handelns, welches als vergangenes und gegenwärtiges seine Spuren in die Erscheinung grub und gräbt.

Ich gehe noch weiter. Ein allen diesen Anforderungen völlig entsprechender Roman ist, trotz seiner Einkleidung in Prosa, als poetisches Werk dem vorzüglichsten versifizierten Drama, d. h. dem poetischen Produkt, welches, nach Aristoteles Vorgang, so ziemlich allgemein als das Höchste der Gattung angesehen wird, durchaus ebenbürtig; ja, es wäre

eine wohl aufzuwerfende Frage, ob er nicht, rein ästhetisch genommen, den Vorrang vor diesem beanspruchen darf. Man möchte es fast glauben, wenn man bedenkt, daß man die vollendeten Romane aller Zeiten und Völker beinahe an den Fingern seiner Hände herzählen kann, während es doch der Dramen, welche allen strengsten Ansprüchen genügen, eine erkleckliche Anzahl giebt.

Und welche dichterische Qualität und Potenz, derer der Dramatiker bedarf, müßte denn nicht auch der Romandichter in vollstem Maße besitzen? Die Handlung in ihrer Totalität, darf er sie weniger klar übersehen, als dieser? Und ist die Übersicht für ihn nicht vielleicht in dem Grade schwieriger, als seine Handlung wahrscheinlich eine viel kompliziertere ist, als die jenes? Darf das Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen ihm in jedem Augenblicke weniger gegenwärtig sein? Die Rechenschaft, die er sich von den Charakteren seiner Personen, den Motiven ihres Handelns zu geben hat, weniger klar? Wobei man noch wohl bedenken mag, daß er sich bei ihrer Darstellung nicht auf einen so geschickten Helfershelfer gelegentlich verlassen kann, wie ihn der Dramatiker an dem Schauspieler besitzt; keine willigen Komparsen ihm die Vorführung eines komplizierten Auftritts erleichtern; kein Coulissenmeister ihm die Scenerie, in welcher der Vorgang sich abspielt, fertig liefert; keine geschäftige Hand ihm in seinen Zimmern die Wände dekoriert und die Möbel zurechtrückt. Freilich, sieht man nur auf die augenblickliche Wirkung, wird der Romandichter immer hinter dem ästhetisch nicht höher zu schätzenden Dramatiker zurückstehen; aber auch hinter dem, welcher ohne besondere dichterische Qualitäten einzig auf den Effekt gearbeitet hat. Doch dieser Effekt und die oft recht unlauteren Mittel, durch welche er hervorgebracht wird — was wiegen sie auf der ästhetischen Wage?

Wie war es nun möglich, daß der scharfsinnige, feinfühlige Schiller ein so, ich will nicht sagen: wegwerfendes, aber geringschätziges Urteil über den Roman fällen konnte?

Ich sehe darin eine Folge des Umstandes, daß die beiden großen Freunde in ihren gemeinsamen ästhetischen Untersuchungen der dramatischen und epischen Dichtkunst hinsichtlich der letzteren fast ausschließlich die homerischen Epen im Auge hatten, aus ihnen die epischen Gesetze deduzierten und mit dem Bilde, welches sie sich von ihnen gemacht, das Drama konfrontierten, anstatt für das Epos den Roman, als die heute noch einzig mögliche epische Dichtungsart, zu substituieren und ihn und seine Anforderungen mit dem Drama und seinen Anforderungen in Parallele zu stellen. Es wäre dann wohl evident geworden, daß die ästhetischen Gesetze für den alten Epiker und den modernen Romandichter genau dieselben sind trotz der so verschiedenen Bedingungen, unter denen sie arbeiten; und daß gewisse Differenzen, die riesengroß erscheinen, wie das Hereinragen und Eingreifen der Götter- und Wunderwelt in das Menschentreiben, derer der moderne Romandichter freilich entraten muß, mit dem Wesen der epischen Poesie, als solcher, schlechterdings nichts zu thun haben. Nun, da die Reduktion der epischen Gesetze von den großartigen Verhältnissen des alten Epos auf die bescheideneren Dimensionen des modernen Romans ausblieb, ergab sich für sie in der Ästhetik der epischen Poesie eine gewisse Unsicherheit und Unklarheit, aus welchen es einzig zu erklären ist, wie es möglich war, daß Schiller zu dem Schauplatz seines Geistersehers ein Lokal nahm, das er nie mit eigenen Augen gesehen, ein Milieu, welches er niemals hatte studieren können; sich mit einem Epos aus der Friedericianischen Zeit tragen; Goethe andrerseits an eine epische Behandlung der Tell-Sage denken,

schließlich die Achilleis in Angriff nehmen mochte, während doch gerade Wolfs prolegomena, aus welchen er die Autorisation zu seinem Beginnen schöpfen zu dürfen glaubte, ihn von dessen Unmöglichkeit hätten überzeugen sollen.

Und dieselbe Unsicherheit und Unklarheit finden wir auch bei ihren Helfern und Mitarbeitern in der großen Frage. Wie muß Wilhelm von Humboldt in seinen so überaus wertvollen „Ästhetischen Versuchen über Hermann und Dorothea“ sich winden und drehen, das bewunderte Gedicht dem homerischen Epos gegenüber in seinem Werte zu behaupten? Um dann nach hundert Verklausulierungen glücklich herauszubringen, daß es eine „bürgerliche Epopoe“ sei? Wie seltsam berührt es, wenn der scharfsinnige Rosenkranz über ein halbes Jahrhundert später bei seiner Analyse desselben Gedichtes daran erinnern zu sollen glaubt, daß die „Maschinerie des Wunderbaren“ darin fehle! Oder daß es „seiner Natur gemäß nur episodische Momente aufweise, während die Theorie des Epos bekanntlich Episoden erfordere“, als ob nicht einfach die Kürze des Gedichtes, welche für Episoden keinen Raum ließ, die übrigens richtige Beobachtung genügend erklärte!

Und darf man es nicht als eine Inkonsequenz unsers unvergeßlichen Wilhelm Scherer betrachten, wenn er in der „Poetik“ *) mit direkter Polemik gegen meine Theorie „die Einmischung des Dichters der epischen Erzählung in sein Werk“ als durchaus erlaubt entschieden behauptet, und in der „Geschichte der deutschen Litteratur“ **) gelegentlich der Wahlverwandtschaften bemerkt, „Goethe verschmähe es in diesem Werke nicht, mit direkter psychologischer Analyse her-

*) S. 246 ff.
**) S. 682.

vorzutreten und dergestalt die epische Objektivität zu verletzen!"

Hätte der Treffliche doch diesen letzteren Standpunkt immer inne gehalten! Wieviel hätte er bei der großen Autorität, der er sich mit so viel Fug erfreute und immer erfreuen wird, zur Klärung der epischen Theorie beigetragen! Wieviel williger würde man mir heute zugeben, daß jede dieser Einmischungen, jede dieser psychologischen Analysen gleichbedeutend ist mit einer zeitweisen Aufhebung des dichterischen Geschäftes, da sie nicht mehr und nicht weniger als ein Ausschalten der Phantasie hinüber und herüber bedingt: auf seiten des Dichters, der jetzt nicht mehr an die Einbildungskraft seiner Leser oder Hörer, sondern an ihren Verstand appelliert; auf seiten dieser, die so zur Kritik herausgefordert werden und sich berechtigt fühlen, gegen die subjektive Ansicht und Meinung des Dichters die eigene subjektive Ansicht und Meinung auszuspielen! Scheinen mir doch gerade diese möglicherweise an und für sich ganz interessanten, vielleicht sehr geistreichen, immer aber prosaischen Intermezzi das Moment gewesen zu sein, welches für Schillers Urteil den Ausschlag gab! Darin aber würde ich völlig auf seiner Seite stehen: ein Roman, eine Novelle, wann immer und soweit sie sich solcher prosaischen Hilfsmittel bedienen, sind keine Dichtwerke; und freilich, wenn, wie nur zu oft, dieser prosaische Unfug die poetischen Partien überwuchert, überhaupt nicht mehr zu ihnen zu zählen.*)

Nun aber, da im ästhetischen Reich das Gesetz höher gilt, als der höchste unter uns, wird man mir verstatten müssen, offen zu bekennen, daß mir jene „Verletzungen der Objektivität" als ebensoviele Flecken auf dem blanken Schilde

---

*) Vergl. zu diesem Thema das 24. Kapitel der Poetik des Aristoteles.

von Goethes epischer Kunst erscheinen, die mich um so mehr schmerzen, als er, der epische Dichter von Gottes Gnaden, über den Gebrauch von Hilfsmitteln, zu denen nur mindere Poeten ihre Zuflucht nehmen, wenn es mit der Handlung nicht mehr aus der Stelle will, hätte erhaben sein müssen. Und auch überall erhaben ist, wo er sich, wie in Werthers Leiden, den ersten Büchern der Lehrjahre, Hermann und Dorothea in seiner Vollkraft zeigt, während allerdings die subjektive Willkür und mit ihr die laxere poetische Praxis bereits in den letzten Büchern der Lehrjahre und in den Wahlverwandtschaften zu häufigerer, den poetischen Wert der Werke beeinträchtigender Anwendung gelangen, bis sie in den Wanderjahren in einer Weise gepflegt werden, welche die schmerzliche Frage zuläßt, ob wir es hier überall noch mit einer Dichtung zu thun haben.

Diesen trüben Ausgang, der seine Zweifel an dem ästhetischen Wert des Romans rechtfertigen zu wollen scheint, hat Schiller längst nicht mehr erlebt. Aber wo, wenn der Lebende von seiner hohen kritischen Warte scharfen Auges ausschaute, wären ihm bei dem gleichzeitigen Geschlecht, oder auch den litterarischen Generationen vor ihm jene der höchsten epischen Palme würdigen, ja, nur nach ihr mit heiligem Eifer ringenden Romane und Novellen erschienen? Zwar der eine Don Quichotte des Cervantes! Er hätte ihm den Romandichter, wie ich ihn definiere, auf der denkbar höchsten Höhe gezeigt. Doch darf man wohl annehmen, daß Schiller, trotzdem noch zu seinen Lebzeiten verschiedene Übersetzungen des unsterblichen Werkes herauskamen, seinen unschätzbaren ästhetischen Qualitäten niemals ein eingehenderes Studium gewidmet hat. Den Gil Blas, so erfreulich er sich durch so manches Kapitel liest, und ein so drastisches Zeitbild er, alles in

allem, bietet, kann man mit dem Epos von den Thaten und Leiden des Edlen aus der Mancha doch kaum in einem Atem nennen. Und Rousseaus Héloise, ein wie vielfach hochpoetisches und kulturhistorisch ewig denkwürdiges Werk es ist; die englischen Naturalisten und Humoristen: die Fielding, Smollet, Swift, Sterne; selbst der von Goethe in seiner Straßburger Zeit und auch später so hochgeschätzte Goldsmith — wie große Talente sie waren, und wie sie auch den Roman, jeder in seiner Weise, gefördert haben — eine dauernde Anziehungskraft mochten sie auf Schiller schwerlich ausüben und ganz gewiß ihn nicht davon überzeugen, daß der Novellist des Dramatikers ebenbürtiger Bruder sei. Wie gering mußte er doch von dem Roman denken, wenn er die Liaisons dangéreuses des Choderlos de Laclos zu den besseren, vielleicht guten rechnete!

Und die deutschen Romanciers? Ich darf und will mich hier nicht auf das hohe Meer der Litteraturgeschichte hinauswagen; und so mögen denn die Wieland und Jakobi, die Gellert, Hippel, Thümmel, Müller, Heinse e tutti quanti und was sie in Roman und Novelle geleistet und — gesündigt haben, beiseite bleiben. Nur zwei Werke sei mir verstattet namentlich zu erwähnen, um das Niveau zu kennzeichnen, auf dem damals in Deutschland der Roman stand, und die Schiller in seine Horen aufzunehmen würdigte zum Beweis, daß er sie, wenn nicht für besser, so doch auch sicher nicht für schlechter hielt, als das Gros der gleichzeitigen Erzeugnisse: den „Herrn Lorenz Stark“ von Engel und „Agnes von Lilien“ der Frau von Wolzogen. Glauben wir nicht Staub zu schmecken, wenn wir die ehrwürdigen Bände von Schillers journalistischem Schmerzenskind nach jenem Produkt eines trockensten Geistes durchblättern, der sich so krampfhaft bemüht, seinen Helden dem wundervollen

Mr. Bramble in Humphry Clinker anzuähneln, und wo der kraftstrotzende Verfasser dieses Romans sein breites Lachen aufschlägt, es nur zu einem hüstelnden Kichern bringt? Und der zweite Roman, der sich auf jeder Seite, in jeder Zeile, möchte man sagen, im guten, weniger guten und üblen Sinne als das Werk einer Dame ausweist, die wirklich geistreich ist, aber doch nicht genug, um zu begreifen, daß man es nicht zu jeder Zeit, an jedem Orte und um jeden Preis dürfe sein wollen, und ihre natürliche gesunde Empfindung fortwährend zu krankhafter Empfindelei ausarten läßt — dieser für uns fast unlesbar gewordene Roman wurde, als er erschien, einem der größten Epiker aller Zeiten, wurde Goethe selbst zugeschrieben von Leuten, die vermutlich sehr empört gewesen wären, hätte man ihnen ästhetische Urteilskraft abgesprochen! Wenn klare nüchterne Köpfe, wie Schillers Freund Körner, sich von Anfang an nicht täuschen ließen, so waren es eben Ausnahmen.

Verurteilen wir diese seltsamen Kunstrichter nicht zu hart! Steht man mitten im Gebirge, hält man wohl einen ins Thal vorgeschobenen Ausläufer für den Hauptberg selbst. Es ist kein besonderes Verdienst, das Schöne schön und das Große groß zu finden, wenn bereits ein paar Generationen es uns als solches überliefert haben, uns schon auf der Schulbank die traditionelle Weisheit eingeflößt ist. Wofür denn jeder Tag lehrt, wie oft Publikum und Kritik neuen Erscheinungen ratlos gegenüberstehen.

Und eine gewisse Familienähnlichkeit findet sich denn doch zwischen den Romanen Goethes und seiner Mitbewerber um den epischen Kranz, einigermaßen den Irrtum, in welchen die Zeitgenossen verfielen, erklärend und entschuldigend; ebenso wie sie es uns leicht macht, sie insgesamt sofort als Produkte einer und derselben Periode zu erkennen. Das ist die

nung, an dem matten, oder falschen Kolorit bald genug herausgebracht haben wird, wo der Autor über die Grenze seiner Erfahrung hinausgeschweift ist und nicht nach dem Modell gearbeitet hat.

Wir stehen damit in dem Kapitel vom epischen Stoff, dessen Wahl, wie wir uns jetzt überzeugt haben, für den modernen Epiker eine völlig freie und willkürliche zwar zu sein scheint, in Wirklichkeit aber aus seiner Lebensauffassung und Erfahrung im allgemeinen, im speziellen Falle aus seinem jeweiligen Seelenzustande überall da resultiert, wo es mit rechten poetischen Dingen zugeht.

So kann es uns denn nicht wundernehmen, wenn wir die eigentümliche Beobachtung machen, daß in eben der Folge, in welcher er diese seine Stoffwelt in Angriff nimmt, will sagen: zu dichterischen Gebilden ausgestaltet, sich mit logischer Präcision die Phasen wiederholen, welche der sittliche Mensch durchzumachen und durchzukämpfen hat, bis er mit sich und der Außenwelt im reinen ist.

Die erste Phase wird der Kampf des jugendlichen Subjekts mit der Außenwelt sein, die hart auf sein weiches Empfinden stößt und ihn zu der Einsicht bringt, daß sie die stärkere ist; oder aber — im tragischen Falle — er gelangt zu dieser Einsicht nicht, will trotzig ihr gegenüber sein vermeintliches Recht nicht aufgeben und zerschellt an ihr.

Zweite Phase: anfangs zögerndes, endlich liebevolles Sichhingeben des Subjekts an die Außenwelt auf die Gefahr hin, sich an sie zu verlieren.

Dritte: harmonischer Ausgleich der Strebungen des Subjekts mit den Anforderungen der Welt.

Vierte: nicht unbedingt notwendiges, aber, wie wir Menschen sind, sehr wahrscheinliches gelegentliches noch-

maliges Sichaufbäumen des Subjekts gegen die Welt — ein Konflikt, der im tragischen Falle, wie in der ersten Phase, mit der Niederlage des Subjekts endet, welches eventuell, da es jetzt nicht mehr jugendlich allein, sondern mitten im Leben und innigen Konnex mit andern steht, diese mit in sein Verderben zieht.

Fünfte und letzte Phase: schlechthinnige Resignation des Subjekts, das sich den großen Gesetzen des Lebens völlig ein- und unterordnet, damit aber für sich nichts mehr bedeutet und bedeuten will.

So hat sich der Kreislauf des Lebens geschlossen und mit ihm der Cyklus, den der epische Dichter in seinen Schöpfungen zu durchmessen hat.

Es läßt sich voraussehen, daß dieser Parallelismus des Lebens und Dichtens sich rein nur herausstellen wird im Leben und Dichten einer völlig normalen, höchst kraftvollen, auf die harmonische Ausgleichung zwischen den individuellen Strebungen und den Weltanforderungen von Haus aus angelegten Natur, die so wenig nach ihren Idealen springt, wie nach ihren dichterischen Stoffen jagt, weil sie fühlt und weiß, daß mit Springen und Jagen nichts, bei geduldigem Ausharren auf dem anfangs im dunklen Drange eingeschlagenen, dann mit immer klarerem Bewußtsein verfolgten Wege alles zu erreichen ist.

Er stellt sich bei Goethe in einer Reinheit heraus, die, soviel ich sehen kann, in der gesamten Litteraturgeschichte nicht ihresgleichen findet, so daß wir es hier mit einem typischen Falle zu thun haben, an dem wir alle andern vergleichend messen können.*)

*) Ich glaubte durch diese Einschränkung mich vor dem Mißverständnisse gesichert, als wolle ich den von mir aufgestellten Kanon der sittlichen Phasen, die sich in der dichterischen Produktion wiederfinden sollen, auf jeden

Nie hat ein epischer Dichter — von diesem nur sprechen wir, und der tragische Dichter Goethe, der lyrische, der Autobiograph, der Gelehrte dürfen uns hier nichts angehen, obgleich von ihnen mutatis mutandis dasselbe zu sagen wäre — nie hat ein epischer Dichter sein Dichten so zu einem klaren Spiegel seines Lebens gemacht; sich in dem Bann der eignen Erfahrungen so treu gehalten — man ist versucht zu sagen: so unfähig erwiesen, ihn zu brechen; mit solcher Gewissenhaftigkeit nach dem Modell gearbeitet; die Welt so ausschließlich sub specie seiner individuellen Anschauung geschildert. Den Zirkelquadraturversuch der Achilleis werden wir bei dem leidenschaftlichen Bewunderer Homers, den ein mißverstandenes Gelehrtenwort auf falsche Fährte gelockt hatte, begreiflich finden. Dafür hat es ihm völlig fern gelegen, jenes hybride Genre der epischen Dichtkunst: den historischen Roman, auch nur in Angriff zu nehmen; er, der im Götz und Egmont den Beweis geführt, daß er

---

Fall angewendet wissen und behaupten, daß, wo er nicht zutreffe, auch gleich von einer Abnormität, Entartung u. s. w. zu reden sei. In dieser Annahme habe ich mich getäuscht. Man hat mich gründlich mißverstanden und zu widerlegen gemeint, wenn man mich auf die vielen und bedeutsamen Ausnahmen der Regel hinwies. Aber seit wann heben Ausnahmen die Regel auf? Soll der Grammatiker (oder Ästhetiker) ihrethalb mit der Regel zurückhalten? Daß der Parallelismus des Lebens und Dichtens sich rein herausstellt nur bei völlig normalen Individuen, räume ich ja selbst ein; und exemplifiziere nun auf Goethe, dessen Fall ich einen typischen nenne. Wobei ich denn freilich hätte erwähnen können (und der Schwerhörigen halber vielleicht erwähnen sollen), daß, wenn der Fall „in seiner Reinheit, soviel ich sehen könne, in der ganzen Litteraturgeschichte seinesgleichen nicht finde“, Fälle ähnlicher Reinheit allerdings angetroffen werden. Bei deren Beurteilung, füge ich hinzu, man sich dadurch nicht beirren lassen darf, daß „die Phasen“ keineswegs immer die genaue Folge innehalten, sondern, eine die andre überspringend, in die Erscheinung treten. Weiter: eine und die andre sich wiederholt in Kunstwerken manifestiert, die, wenn man genauer hinhört, und wären ihrer noch so viele (z. B. bei Byron), doch nur Variationen über das identische Thema sind. Für dergleichen Wahrnehmungen ist freilich nicht jedes Ohr empfänglich.

A. d. V.

wohl ein Ohr hatte für die Stimme des Geistes vergangener Zeiten, aber dem seine Ästhetik sagte, daß eines sich nicht für alle schicke, und was dem Dramatiker recht, dem epischen Dichter noch durchaus nicht billig sei.

Ich gestehe, daß Reinecke Fuchs und gewisse Novellen in den Unterhaltungen der Ausgewanderten und in den Wanderjahren meiner Behauptung, Goethe habe in jede seiner epischen Dichtungen sein ganzes Herz gelegt, nicht recht zu entsprechen scheinen. Aber warum sollte ein so geistreicher Kopf nicht einmal auf den Einfall kommen, eine Welt, die ihm aus den Fugen zu gehen droht, in dem Hohlspiegel der Satire betrachten zu wollen, welcher die Häßlichkeit zur Karikatur steigert und damit wieder in das Reich des Idealen emporhebt. Was die Novelle betrifft, so steht sie, wie wir noch zu erörtern haben werden, unter einer Modifikation der großen epischen Gesetze. Hier wollen wir uns nur gegenwärtig halten: wo am epischen Kernholz gehauen wird, da fallen Späne, aus denen sich noch immer ein bedeutendes Stück, wie „Der Mann von fünfzig Jahren" schnitzen läßt; oder die, sind es wirkliche Späne und nichts weiter, in das epische Feuer geworfen, zwar nicht seine Glut vermehren können, aber doch seine Leuchtkraft zu vergrößern scheinen.

War der Epiker Goethe in diesen wenigen Ausnahmeproduktionen nicht ganz er selbst — sonst überall ist er es; ruht ganz auf sich selbst und läßt die Echtheit seines Lebens die Echtheit seiner Dichtungen verbürgen.

Und hat er nun wirklich den Kreis seiner Herzens- und Welterfahrung nach allen Seiten gleichmäßig dichterisch durchmessen? Kommen wirklich sämtliche Epochen, wie ich sie vorhin als die Stationen eines normalen sittlichen Lebenslaufes aufgeführt habe, mit voller genialer Kraft, in ganzer

keuscher Unmittelbarkeit bei ihm zur episch-poetischen Verklärung?

Von der ersten — dem verhängnisvollen Kampf des jugendlichen Subjekts mit der ihm noch als Fremdes, Unbegreifliches, Feindliches gegenüberstehenden Welt — giebt es jeder bereitwillig zu. In „Werthers Leiden" ist der betreffende Fall so reinlich ausgesondert, mit so tiefem Verständnis, so klarer Darlegung aller entscheidenden Momente vorgeführt, daß nichts hinzu-, nichts hinwegzuthun und ein Typ geschaffen ist, der sich mit den obligaten Variationen wiederholen wird, bis auf die Kulturwelt von heute eine gefolgt ist, deren Bedingungen von denen der unsern toto genere verschieden sein müßten.

Werthers Leiden sind trotz der Briefform ein Ich-Roman; für die Relation der Katastrophe mußte allerdings der Dichter als Erzähler auftreten — für mein Gefühl an dem unsterblichen Werk ein ästhetisches Manko, das freilich, wie das Ganze einmal angelegt, nicht zu vermeiden war. Der Selbstmord des jungen Jerusalem hatte das Metall der Dichtung wohl in Fluß bringen können; aber ein bruchloser Guß konnte es bei diesem Zusammenschmelzen eigner Erfahrung und fremden Schicksals nicht werden. Etwas weniger scharf würde der Riß hervortreten, wäre ein Tagebuch, das bis unmittelbar vor den Tod fortgeführt werden mochte, an Stelle der Briefe getreten. Ästhetisch rein geht die Ich-Form nur auf, wenn der Erzähler zugleich der Herausgeber des Werkes ist. —

Mit der poetischen Wiederspiegelung der zweiten Lebensphase — des zögernden, endlich liebevollen Sichhingebens des Subjekts an die Welt — beginnt das Reich der Modifikationen, zu denen sich das epische Schema in der Praxis

ebenso verstehen muß, wie jedes andre. Der Dichter nämlich wird jetzt, um den beiden Forderungen des epischen Ideals sicherer gerecht zu werden, den poetischen Schwerpunkt etwas weiter von dem subjektiven Pol nach dem Welt-Pol rücken, indem er aus dem ursprünglichen Ich seines Helden ein Er macht.*) Wir wissen: im Grunde ist das nur eine Spiegelfechterei; immerhin gleicht der Held in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ auch nicht annähernd so völlig dem Menschen Goethe, wie Werther ihm glich. Er erinnert wohl noch in hundert Punkten an den zur vollen Männlichkeit wunderschnell heranreifenden Freund des jugendlichen Herzogs, an den bestimmbaren Geliebten der Frau von Stein, aber die in dem ersten Roman kaum verschleierte Identität des Dichters und des Helden ist aufgehoben; dasselbe gilt von den Personen, zu denen er in nähere oder fernere Beziehung tritt. Lotte war Charlotte Buff, Albert: Kestner — zu Serlo, den Melinas, Laertes, Aurelie, Jarno, Graf, Gräfin u. s. w. haben ihm zweifellos ganz bestimmte Modelle gesessen. Aber könnte man auch für jede Gestalt das betreffende Urbild so genau feststellen, wie für die „schöne Seele“, es wäre damit nicht viel gewonnen: alle haben erst in den Schmelztiegel der Phantasie eingehen und sich eine Anpassung an die Zwecke des Romans gefallen lassen müssen.

Von dem Stoffe kann man dasselbe sagen. Bei Werther läßt sich von einer Wahl des Vorwurfs nicht eigentlich reden; so wenig fast, wie bei einem Liede, das, wenn es ein echtes ist: „Angedenken du verklungner Freude“ — „Füllest wieder Busch und Thal“ — mit elementarer Gewalt aus dem übervollen Herzen des Dichters quillt. Bei den Lehrjahren verhält es sich doch etwas anders. Zugegeben, daß

*) Eine ausführliche Schilderung des Prozesses habe ich in meinen „Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans“ (S. 131 ff.) versucht.

das Thema: die Umbildung des in seinen Neigungen, Vorurteilen, Idiosynkrasien befangenen, in seinen Zielen unsicheren, seinen Mitteln vielfach fehlgreifenden Subjekts zu einem in sich gefesteten, weltbürgerlichen Menschen sich dem Dichter mit zwingender Macht aufdrängte; weiter: daß auch in der Wahl seines Helden für ihn, den selber aus bürgerlichen Kreisen Hervorgegangenen, von der Theaterleidenschaft früh Erfaßten, erst später in das praktische Leben Eingreifenden, in die Welt des Adels Aufgenommenen, eine gewisse Nötigung lag — so ist das doch cum grano salis zu verstehen. Gewiß hat der Dichter den von ihm beliebten Umstand, daß Wilhelm ein Kaufmannssohn ist, aufs trefflichste verwertet; aber hätte er ihn einen Beamtensohn sein oder aus einer andern bürgerlichen Sphäre hervorgehen lassen — wer zweifelt daran, daß er aus dieser Wendung nicht minder wertvolles poetisches Kapital geschlagen hätte!

In dieser seiner halb gebundenen, halb freien Natur gleicht der Stoff der Fabel. Im Werther war eine gerade Linie zu durchmessen, deren Endpunkt der Tod des jungen Jerusalem fixierte; eine andre gab es nicht. Bei aller Unverrückbarkeit des Zieles in den Lehrjahren ließen sich, um zu ihm zu gelangen, hundert Wege suchen und finden.

Ist der, für den sich Goethe entschied, der zweckentsprechende?

Er ist es in jeder Beziehung, sowohl auf die nächste Absicht des Dichters: sich selbst zu geben, als auch auf die, welche er unbewußt neben der gewußten verfolgt und, weil sie der epischen Tendenz immanent ist, verfolgen muß: vor dem betrachtenden Blick ein Weltbild zu entrollen. Bittet doch auch Homer die Muse nur, ihm den Zorn des Peliden singen zu helfen, oder die Heimkehr des Laertiaden; und die Göttin erfüllt ihm sein Gebet und giebt ihm das ganze

Erdenrund mit allem, was darauf lebt und webt, und den Olymp mit seinen Göttern und die Unterwelt mit ihren Schemen in den Kauf.

Das für den modernen epischen Dichter Höchste: innerhalb der Schranken seiner Subjektivität, die er nun einmal nicht durchbrechen kann, ohne seinen intimsten und mächtigsten Zauber preiszugeben, an den Prärogativen des alten Epikers möglichst teilnehmen zu dürfen, gewährt vielleicht kein Thema so ungezwungen und ausgiebig, wie das der Lehrjahre. So sind denn auch einige der vorzüglichsten Romane, die wir besitzen — vom Simplicissimus bis Gottfried Kellers „Grünem Heinrich" — auf diesem Boden erwachsen. Muß doch in der Aufzeigung des Entwickelungsganges eines begabten, bildungseifrigen und bildungsfähigen Individuum der Dichter in die Tiefen der menschlichen Seele hinableuchten; in dem beständig wechselnden Kontakt, in welchen er den Helden mit der Welt zu bringen genötigt ist — ὁ μὴ δαρεὶς ἄνϑρωπος οὐ παιδεύεται — die ganze Breite des Lebens entfalten. Hier in das Einzelne zu gehen, den Prozeß durch seine verschiedenen Stadien zu verfolgen, hieße, nachdem hellste kritische Lichter jede fernste und dunkelste Ecke abgeleuchtet haben, Eulen nach Athen tragen. Über das Ganze kann ich nur aus innigster Überzeugung sagen, daß Goethe in diesem Werk auf der Höhe modernen epischen Schaffens steht. Freilich, die Lehrjahre sind nicht nur sein erster, sondern leider auch sein letzter eigentlicher Roman. —

Ein Roman durfte es nicht wohl sein, in welchem der epische Dichter jenen Seelenzustand des sittlichen Menschen zum Ausdruck bringt, welchen ich vorhin als dritte Sphäre und reine Mitte der gegenseitigen Durchdringung von Subjekt und Welt in vollkommener bruchloser Harmonie definierte. Denn dieser Zustand bezeichnet einen Kulminationspunkt und

ist, als solcher, etwas Transitorisches, welches gestern noch nicht war und morgen nicht mehr sein wird. Zur epischen Wiederspiegelung dieses entzückenden Phänomens ist die Novelle weitaus geeigneter.

Ich habe „Hermann und Dorothea" vorhin — gewiß zur Verwunderung eines und des andern unter Ihnen — eine Novelle genannt. Hier ist der Ort, diese Namengebung zu rechtfertigen.

Nun aber mögen wir die Goethische Definition in den Gesprächen mit Eckermann (I. 220.) „Was ist die Novelle anders, als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit?" einfach acceptieren, oder an die erweiterte Form und psychologische Vertiefung denken, welche diese Dichtungsart in der neuern Litteratur gefunden hat, immer wird ihr Charakter bleiben, daß sie — zum Unterschiede von dem Roman, in welchem eine Entwickelung der Charaktere, mindestens des Helden stattfindet — fertige Charaktere aufeinander treffen läßt, die sich in dem Kontakt nur zu entfalten, gewissermaßen auseinanderzuwickeln haben. Weiter: daß, damit die Wirkung des Kontaktes sich nicht zersplittere, nur wenige Personen in Mitleidenschaft gezogen werden dürfen, und so das Resultat bald hervorspringen, d. h. die dargestellte Handlung kurzlebig sein wird.

Ist dies nun aber die Signatur der Novelle, so wüßte ich in der That nicht, wie Hermann und Dorothea anders zu rubrizieren wäre, man müßte denn in der Versifikation ein Kriterium sehen, das die Dichtung in eine andre Gattung — sagen wir also mit Humboldt: bürgerliche Epopoe — verweist. Und dagegen möchte ich entschieden Einspruch erheben. Mag die Lyrik mit dem Vers stehen und fallen, — das Drama und wahrlich auch die Epik ruhen auf festerem Grund. Auch nicht eine der edlen Qualitäten der

Dichtung braucht geopfert zu werden, wenn wir sie uns in ungebundener Rede denken: nicht das rasche Fortschreiten der bruchlosen Handlung; nicht die herrliche Plastik der Gestalten; nicht die klare Herausarbeitung der sie umgebenden Natur, oder ihres gesellschaftlichen Milieu. Wollen wir doch den ästhetischen Wert des Verses nicht zu hoch veranschlagen! doch nicht vergessen, wie oft er nur ein bauschiges Gewand ist, geistige Armut und dichterische Ohnmacht dem weniger scharfsichtigen Auge zu verhüllen! uns daran erinnern, wie die gebundene Rede des Werther in Schönheit und eindringlicher Kraft mit der gebundenen von Hermann und Dorothea getrost den Wettstreit aufnehmen kann!

Das scheint fast eine Abschweifung. Aber auf eine besondere Eigentümlichkeit der Novelle muß ich Ihre Aufmerksamkeit lenken: die im Verhältnis zum Roman viel lockerere Bindung nämlich, welche bei ihr zwischen der Individualität des Dichters und seinem Stoff stattfindet. Handelt es sich doch bei ihr in erster Linie um die unerhörte Begebenheit, erst in zweiter um die Individualität des Erzählers, ja, um diese so wenig, daß er die Begebenheit keineswegs selbst erlebt, nicht einmal erfunden, sondern — man denke an jene von Jahrhundert zu Jahrhundert fortgeerbten, wieder und immer wieder behandelten Stoffe! — nur gefunden und etwa noch dem Geschmack und Verständnis seines Publikums angepaßt zu haben braucht.

Diese Einsicht aber in die Natur der Novelle ist notwendig, denn sie löst den Widerspruch, in welchen ich mich verstrickt zu haben scheine, wenn Hermann und Dorothea jene von mir behauptete straffe Bindung des epischen Dichters und seiner individuellen Erfahrung an sein Werk so wenig erkennen läßt, daß — lassen wir die Modifikation nicht gelten — diese Dichtung allerdings in dem Schema nicht unterzubringen wäre.

Denn welche Gemeinschaft, als daß sie von Kopf zu Fuß ganze Menschen sind, hätte der Weimarer Geheimrat mit dem Gastwirtssohn Hermann? Ebenso die andern Personen der Novelle — sind sie auch ganz gewiß — anders thut es Goethe schlechterdings nicht — nach bestimmten Modellen gearbeitet, die wir in den Eltern Hermanns noch deutlich zu erkennen glauben, und wie sie der Dichter früher und später bei seinen Wanderungen rheinauf-rheinab, in den thüringischen Landstädtchen oder wo immer beobachtet hatte — wie fern stehen sie den gesellschaftlichen Kreisen, in denen er in Wirklichkeit verkehrt und aus denen er sich sonst für seine epischen Dichtungen die repräsentativen Menschen holt! Die Haupthandlung: Hermanns glückgekrönte Werbung um die Vertriebene — er hat sich nie in einer annähernd ähnlichen Situation befunden.

Dennoch, war es ein Zufall, der Goethen in der Erzählung von den Salzburger Vertriebenen das Motiv zu Hermann und Dorothea in die Hand spielte — sicher ist es keiner, wenn er auf der Höhe seiner idealen Freundschaft mit Schiller, in der Akme seines Lebens seine idealste epische Dichtung schuf.

Und finden wir beim Betreten und Durchwandern des Hauses den Hausherrn nicht anwesend — es ist so mit seinem Geiste erfüllt, mit dem Duft seiner Persönlichkeit — wir meinen, er müsse jeden Augenblick aus dieser, aus jener Thür uns entgegentreten. Wie atmet aus jedem Verse, jedem Worte seine schöne, von keinem Dunst der Leidenschaft getrübte, reine, stille Seele! Hermann und Dorothea konnte nur von Goethe und von ihm nur in dieser Periode seines Lebens gedichtet werden. —

Wir treten aus ihr in die vierte, die aber besser als Episode zu bezeichnen wäre; für den, der sie zu durchleben

hat, bei aller Süßigkeit um so qualvoller, als die gegen die Welt und ihre Satzungen sich aufbäumende Leidenschaft nicht mehr, wie in Werthers Fall, in der überschäumenden Jugendkraft und der Unbekanntschaft mit dem Leben, wenn nicht Rechtfertigung, so doch Entschuldigung findet; sondern Lebensalter und gesellschaftliche Stellung; die Philosophie der Entsagung, zu welcher man sich bekennt; die angewohnte Achtung vor der Ordnung, die man gewahrt wissen will, und wäre dabei eine Ungerechtigkeit nicht zu vermeiden — alle diese ungeheuren, für den sittlichen Menschen unüberwindlichen Mächte ihr feierliches Veto sprechen.

Auch für diesen Fall ist die auf Konzentration und rasche Entscheidung dringende Novelle offenbar die geeignetste epische Form, welche denn auch vom Dichter mit sicherem Takte gewählt wurde.

Dennoch ist die Frage erlaubt, ob die „Wahlverwandtschaften" durch straffere Zusammenziehung der Handlung und raschere Herbeiführung der Entscheidung, d. h. durch strengere Beobachtung der Natur dieser Dichtungsart nicht wesentlich gewonnen hätten. Zwar ihrer Forderung, nur wenige Hauptpersonen auf den Plan zu bringen, scheint ja die sorgsamste Rechnung getragen. Dann aber — dies ist ihr notwendiges Korrelat — dürfen die etwa nötigen Nebenpersonen das Interesse des Lesers nicht in einem höhern Grade auf sich lenken. Hierin, deucht mir, hat es der Dichter versehen: Luciane, Mittler, der Graf, die Baronesse, der englische Herr, der Architekt, der Gehilfe — sind es ihrer nicht zu viele, so nehmen sie einen zu breiten Raum ein. Was um so peinlicher auffällt, als eine und die andre Hauptperson zeitweise von der Bühne verschwindet. Auch kann ich nicht finden, daß die Tragik einer gestörten Ehe in den Wahlverwandtschaften zu ihrer höchsten Höhe

gegipfelt ist, die wohl nur ihre ganze Furchtbarkeit offenbart, wenn der Wunsch nach Trennung nicht von den beiden Beteiligten genährt wird, sondern nur von der einen Seite, während sie für die andre die vollständige Vernichtung des Lebensglückes, auch wohl den physischen Tod bedeutet. Wie der Fall hier liegt, haben weder Eduard noch Charlotte ein leidenschaftliches Herzensinteresse an der Aufrechthaltung der Ehe; die Bedenken und Hinderungsgründe erweisen sich als konventionelle, besten Falls moralische. Aber Konvention und Moral sind für die Poesie zu abstrakte Mächte, als daß sie unsre Teilnahme bis zu dem nötigen Grad der Lebhaftigkeit erregen könnten. Auch das Motiv der Doppelliebe über Kreuz auf Grund der Wahlverwandtschaften ist zwar sehr geistreich, nur daß es leider durch seine mathematische Konstruktion erkältend wirkt. Ein unerfreuliches Resultat, welches durch den Ottiliens Wesen beigemischten pathologischen Zug bedenklich verstärkt wird. Man urteile über den freien Willen so oder anders: für die moderne Poesie können wir ihn nicht entbehren, wir geraten sonst aus der Psychologie in die Psychiatrie, aus der Poesie in die Wissenschaft und noch dazu in ihre dunkelsten Gebiete. Mag „die Moderne“ gierig nach dergleichen Hilfsmitteln greifen, um die Realität ihrer Gebiete scheinbar zu erhöhen und ihren Effekten die gewünschte nervenerschütternde Wirkung zu sichern — von Goethes Kunst verlangen wir einfachere Mittel. Auch ist nicht abzusehen, weshalb der Dichter hier seine Zuflucht zu Motiven nimmt, welche außerhalb der sittlichen Sphäre liegen, wenn er seine Zwecke innerhalb dieser vollauf erreichen konnte. So erwarte ich von der so viel zarter besaiteten Ottilie gewiß nicht, daß sie den Tod des Kindes wie die andern empfinde, für welche im Grunde nur etwas, das überall nicht hätte sein sollen, verschwunden

und damit die frühere Lage wiederhergestellt ist. Dennoch liegt in der Hartnäckigkeit, mit welcher das holde Geschöpf für sich eine Schuld konstruiert, die für die andern — und ebenso für den Leser — nicht existiert, und durch die sie sich selbst, mit sich den Geliebten — denn sie muß, oder müßte wissen, daß er sie nicht lange überleben wird — zu Grunde richtet und Charlottens und des Hauptmanns Zukunft auf das schwerste kompromittiert — in dieser Hartnäckigkeit, sage ich, liegt eine Schwäche, oder Überspanntheit — auch in der Gemütssphäre berühren die Extreme sich — die wohl Mitleid erweckt, aber nicht das tragische, das allein der wahren Kunst geziemend ist.

Diese Ausstellungen sind es, welche mich verhindern, den ästhetischen Wert der Wahlverwandtschaften so hoch zu schätzen, als es gemeiniglich geschieht. Jedenfalls spüren wir in dieser Novelle, die schon so stark an der Natur des Romans participiert, wieder im entsprechenden Maße das Walten des uns bekannten epischen Gesetzes von der straffen Bindung des Stoffes an die subjektive Erfahrung des Dichters. Hier steht er wieder auf seinem Eigenen und Eigensten. Dies sind — ach! nur zu ersichtlich! — seine Herzenskämpfe; dies ist die geistige Atmosphäre, in der zu leben, das gesellschaftliche Milieu, in dem zu verkehren er gewohnt war. Dies sind sogar — wie die architektonischen und gartenkünstlerischen Exkurse — seine Liebhabereien und Steckenpferde.

Und er selbst?

Es wird gewiß niemand ernstlich einfallen, wie in Werther, so sein Abbild in Eduard sehen zu wollen, dem Manne, der, nach Art so mancher vornehmen Leute, in allen andern Dingen dilettiert und es nur mit der Liebe ernsthaft nimmt; und den man so — mindestens in ersterer Beziehung — das Widerspiel seines Dichters nennen könnte.

Aber es kommen für den modernen epischen Dichter Fälle, wo er sich, gerade weil er aus seinem Allereigensten schafft und mit seinem Herzblute schreibt, einen Helden wählt, den „er selbst nicht leiden kann“, aber „so braucht“ — so unähnlich braucht, will er den Geschichtenträgern und Gebärdenspähern mit ihrem hämischen „de te fabulam narras“ klüglich aus dem Wege gehen.*) —

Wir treten in das fünfte und letzte Stadium: das der völligen Resignation des Subjekts auf individuelles Glück und seiner rückhaltlosen Hingabe an die Gesamtheit. Der Mensch in diesem Stadium hat gewiß Anspruch auf unsre Anerkennung, Dankbarkeit, Ehrfurcht, Bewunderung; aber der persönliche Zauber, der ihn umgab, als er noch für sich selbst lebte, strebte, warb, und auch die gefangen nahm, die den treibenden Egoismus wohl herausfühlten, ja, völlig durchschauten, vielleicht gar empfindlich unter ihm litten — dieser Zauber wird sehr wahrscheinlich von ihm gewichen sein. Die junge Männerwelt wird ihm nicht mehr zujauchzen, die Herzen schöner Frauen werden nicht mehr für ihn schlagen.

Es ist das Schicksal, das den modernen epischen Dichter erwartet. Dem alten Epiker mochte es bei dem geringen Umfang der ihm und seinen Zuhörern bekannten Welt wohl gelingen, die Antinomie der beiden epischen Grundtendenzen: nur aus der eignen Erfahrung und Beobachtung heraus dichten zu können und doch ein Totalbild des Lebens geben zu sollen, bis auf einen minimalen Rest zu schlichten. Ihm, dem modernen, erwächst die böse Alternative, entweder, sich in dem engen Kreis seiner Erfahrung haltend, lebenskräftig zwar zu schaffen, aber mit Verzicht auf den ungeheuren

*) Meine von den üblichen vielfach abweichenden Ansichten über die „Wahlverwandtschaften“ habe ich in dem folgenden Aufsatz näher zu begründen versucht.

A. d. V.

Rest, der zur Totalität des Weltbildes notwendig wäre; oder, über ihn hinausschweifend, den festen Boden unter den Füßen zu verlieren, der für keine Kunst so unentbehrlich ist, wie für die seine.

Ist der Mann nun kein wahrer Poet und Erfinder, sondern nur ein Macher und Finder, dem es nicht verschlägt, ob sein Herz Anteil an der Sache hat, oder nicht, und steht er dabei in der Kraft seiner Jahre und seines Talentes, so schreibt er etwa eine endlose Reihe von Rougon-Macquart-Romanen; ist er ein wirklicher Dichter, und hat etwa der Anhauch des Alters die farben- und gestaltenfrohe Fabulierungslust der Jugend getrübt, so redigiert er die „Wanderjahre", in denen ebenfalls eine Welt aufgebaut wird, aber nicht in sinnverwirrendem Detail, wie dort, sondern in Umrissen, Andeutungen, großen Perspektiven mit Zuhilfenahme von Symbolik und Allegorie. Wie verschieden nun diese beiden Welten ausfallen mögen, eines ist ihnen gemeinsam: daß sie ein poetisches Spiegelbild der wirklichen nicht mehr sind; dort der Dichter dem fingerfertigen Reporter und gewandten Momentphotographen, hier dem großherzigen Philanthropen und weit in die Zukunft schauenden Propheten den Platz geräumt hat.

Eine weitere Folge der Natur der epischen Kunst, als der, welche von den redenden Künsten zumeist auf das Modell (als welches wir in erster Linie ihn selbst, sodann das ihn umgebende aktuelle Leben anzusehen haben) angewiesen ist, besteht darin, daß ihre Gebilde der Vergänglichkeit vielmehr ausgesetzt sind, als die der andern. Die Zeiten wandeln sich und die Menschen mit ihnen. Die von heute denken, fühlen, ja, sehen und hören bereits anders, als die im ersten und zweiten Drittel des Jahrhunderts lebenden Ge-

schlechter. Wir Älteren und Alten wissen davon zu sagen. Wie schwer fällt es uns oft, die Weltanschauung der inzwischen herangewachsenen Generation zu verstehen! wie unmöglich so häufig jener, sich in die unsere zu versetzen! Und diese Metamorphosen folgen einander in immer schnellerem Tempo; ein Jahr verrichtet jetzt das Werk eines früheren Jahrzehnts; ein Jahrzehnt das eines ehemaligen Menschenalters, ja, eines Jahrhunderts. Nun aber will jede Zeit zuerst und zuletzt sich selbst in dem Spiegel der epischen Dichtung sehen. Was Wunder, daß sie Werke, die ihr diesen Dienst nicht, oder nicht mehr leisten, verdrießlich, oder gleichgültig beiseite legt! Manzonis Promessi sposi — jeder kennt den Titel; aber wie wenige haben das Buch gelesen! Tom Jones, Humphry Clinker, in ihrer Art ausgezeichnete Romane — wer hat noch Freude daran! Gestalten, wie Copperfield, Pendennis, voll blühendsten Lebens, als wir jung waren, wie schattenhaft dünken sie den Jünglingen von heute! Selten trifft man in der Gesellschaft noch jemand, der in Balzacs, Victor Hugos, George Sands Romanen gut Bescheid wüßte, und kaum einen, dem nicht Gil Blas, La nouvelle Héloise, Candide, Faublas Bücher mit sieben Siegeln wären.

Daß die Toten diesseits des Rheines nicht weniger schnell reiten als jenseits, dafür ist in dem Lande der Dichter und Denker gesorgt.

Den Meisterstücken der lyrischen und dramatischen Kunst ist ein freundlicheres Los geworden; jenen, weil sie unmittelbar aus der Quelle aller Kunst und Poesie: aus der Tiefe des menschlichen Gemütes schöpfen, über welche Jahrtausende hinwegrauschen können, ohne Zusammensetzung und Farbe ihrer Quellwasser wesentlich zu verändern; diese, weil sie bei ihrer Aufgabe, dem Jahrhundert und Körper

der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen, doch von dem, was an ihr das Vergänglichste ist: ihrem Kleide, vornehm absehen dürfen. So kann man sich wohl denken, daß die schönsten von Horaz' Oden, oder Goethes Liedern, das Proömium von Childe Harold, dieses und jenes Chanson von Béranger noch nach Jahrhunderten von ihrem Perlenwert nichts eingebüßt haben; und Menschen in die Theater strömen werden, König Lear in der Sturmnacht über die Heide rasen zu sehen; mit dem melancholischen Dänenprinzen zu fragen: ob Sein oder Nichtsein besser sei; oder mit Faust den Erdgeist heraufzubeschwören.

Nun liegt auf der Hand, daß die Chance der Dauerbarkeit für die epischen Dichtungen um so größer sein werde, je mehr sie an den Eigenschaften participieren, welche den lyrischen und dramatischen Schutz gegen den vernichtenden Einfluß der Zeit gewähren. Auch sie müssen aus dem Herzen des Dichters fließen, wie ein lyrisches Gedicht; auch sie aus der von dem wechselnden Wind des Tages nicht berührten Grundwelle des Lebens schöpfen, wie das Drama. Endlich: sie müssen, wie ein bestes lyrisches Gedicht, ein vorzüglichstes Drama, formvollendet, ganz geformter Stoff sein; auch nicht das kleinste Partikel in sich dulden, das nicht durch das Feuer der Phantasie hindurchgegangen und geläutert wäre; müssen, mit einem Worte, alles das aufweisen und erfüllen, was ich vorhin von dem dichterischen Roman verlangt habe.

Ist das aber richtig, so haben Goethes epische Dichtungen einen größeren Anspruch, auf die Nachwelt zu kommen, als tausend und tausend andre. Wen muten Werthers Leiden nicht an wie ein mächtiges lyrisches Gedicht? Die Lehrjahre sind, wenn nicht in der Form, so doch im Geist, wie Werther, ein Ich-Roman und ein Hauptstück jener

Generalbeichte, für die wir, nach des Dichters Ausspruch, seine sämtlichen poetischen Werke zu nehmen haben; Hermann und Dorothea durchströmt dieselbe Grundwelle naiver Menschheit, die in den homerischen Epen feierlich rauscht; die Wahlverwandtschaften bergen, wie jede gute Novelle, starke dramatische Elemente und haben in demselben Maße teil an der Leicht- und Dauerlebigkeit des Dramas. Von den Wanderjahren sehe ich hier ab; sie gehören, wie wir uns überzeugten, nicht dem Publikum, das sich an epischen Dichtungen ergötzen will; gehören dem Leser, für welchen auch Aristoteles' Politik, Platons Staat und die Utopia des Thomas Morus geschrieben sind.

Und alles übrige wäre nun wirklich eiserner epischer Bestand?

Wer darf hier wagen, als wahrhaftiger Prophet aufzutreten?

Vermuten muß man freilich leider, es werde der Rost der Zeit auch diesen Bestand, der uns, den Goethe-Verehrern, heute noch heilig ist, übel benagen; vielleicht — wer weiß es? — nichts unversehrt lassend, als etwa Werthers Leiden und Hermann und Dorothea.

Aber wenn sie auch keinem in allen seinen Teilen zweifellos klassischen Ganzen angehören, wer möchte es für möglich halten, daß Gestalten wie Ottilie, der Harfner, Mignon je aus dem Gedächtnisse der Menschen schwinden könnten!

Doch das sind weitausschweifende Fragen, die jeder nach seiner Stellung zu Goethe so oder anders beantworten wird.

Aber eine Übereinstimmung ist auch für eine zweite Frage nicht zu hoffen, trotzdem sie so viel näher und im

Bereich unsrer Wissenschaft zu liegen scheint: wie steht die epische Kunst von heute zur goethischen? ist sie ihr noch und wie weit tributär? Oder aber: wie weit hat sie sich losgelöst willkürlich und zu ihrem Schaden? oder notgedrungen und zu ihrem Vorteil?

Das nun wäre, wollte man es in aller Ausführlichkeit bringen, ein langes, sehr langes Kapitel. Ich muß mich hier auf einige wenige Andeutungen beschränken, versuchend, so gut es gehen will, zwischen den Schwärmern an beiden Enden die goldne Mittelstraße zu verfolgen.

Giebt es doch solche, welche mit der Würde der Unfehlbarkeit behaupten, es seien seit Goethe nennenswerte Romane und Novellen nicht mehr geschrieben worden; andre, die im Gegenteil dafür halten: die Kunst des Romane- und Novellendichtens datiere erst — und dann wird mit Vorliebe ein Datum genannt, das mit der Veröffentlichung des ersten Werkes des Betreffenden ungefähr zusammenfällt.

Da drängt sich denn wohl dem Unbefangenen die Vermutung auf, daß jene zwar in Goethes epischen Dichtungen vorzüglich bewandert sein mögen, die neue Litteratur aber nur eben angeblättert haben; bei diesen aber das Umgekehrte der Fall sein dürfte. Man kann sich bei so weitem Auseinanderfliegen der Ansichten nur mit denen zu verständigen hoffen, welchen Goethes Dichtungen aus der Gelehrtenschule in das Leben folgten, ohne ihnen zum beschränkenden Dogma zu werden; vielmehr zum Ansporn, das um sie Waltende und Webende mit offenen, redlichen Sinnen zu erfassen.

Sie aber werden willig zugestehen, daß, seit Goethes Hand der epische Griffel entsank, das Milieu, welches den epischen Dichter umwogt, und das er, das eigentliche Weltkind unter den Propheten, durchaus beherrschen muß, schier ins unendliche gewachsen ist. Dabei spreche ich nicht von

der Roman- und Novellenlitteratur sämtlicher moderner Kulturvölker — ein Thema, das ins grenzenlose führen würde — sondern speciell von der unsern. Wie verhältnismäßig beschränkt war das Milieu in Goethes Tagen! an einer wie verhältnismäßig kleinen Provinz des Gebietes ließ sich der große Meister selbst noch genügen! Die Adelswelt; das Bürgertum in seinen höheren soliden Schichten; die Kunst, soweit sie salonfähig ist, oder dazu beiträgt, die Monotonie des Lebens der upper ten thousand in angenehmer Weise zu beleben! Zu den höchsten souveränen Kreisen blickt der epische Dichter besten Falls aus respektvoller Ferne auf; den tieferen Schichten der Gesellschaft entnimmt er wohl hie und da eine Gestalt, aber kaum je um ihrer selbst willen: nur als utilité — wie es in der französischen Theatersprache heißt — nicht als repräsentativ für die dunkle Masse, aus der sie auftaucht und von der sich der bedeckende Schleier niemals lüftet.

Seitdem zog eine Gesellschaftsklasse nach der andern, ein Beruf nach dem andern in die epische Arena. Die Mahnung, das Volk bei seiner Arbeit aufzusuchen, war im Grunde der Stoß gegen die offene Thür. Hatte doch Goethe bereits auf diesen Weg gewiesen und in den Wanderjahren dem Handwerk die poetische Weihe erteilt, zu der die Romantiker gern ihr Amen sprachen. Das Bauernhaus, das Kaufmannskontor, die Gelehrtenstube — sie waren ja alle schon erschlossen gewesen; aber ihre letzten Geheimnisse mußten sie jetzt erst hergeben; die Schwelle fürstlicher Säle und Gemächer bildete keine Schranke mehr für die Stoffhungrigen. Einige besonders Kühne behaupteten sogar, daß die politische Arbeit — und sie erst recht — in das Programm gehöre. Selbst die Hungrigsten durften auf Sättigung hoffen, als die Großstadt, die im eigentlichen Sinne bis

über die Mitte unsers Jahrhunderts hinaus für Deutschland nicht vorhanden gewesen war, den epischen Rittersmann und Knapp herausforderte, in ihren Schlund zu tauchen. Und die Herausgeforderten in hellen Scharen herbeieilten und die purpurnen Tiefen nach allen Richtungen durchforschten, kostbarste Perlen, aber auch widerlichsten Schlamm zu Tage fördernd.

Doch an Breite nicht nur hatte das epische Stoffgebiet gewonnen; es war auch wesentlich vertieft worden. Die Früheren, Goethe voran, hatten die Sonne denn doch zu lieb gehabt und die Sterne; nur anzudeuten gewagt, was durch das Labyrinth der Menschenbrust nächtig wandert; waren an den Rabensteinen der Menschheit vorbei, vorbei gestrichen. Jetzt scheute man vor der Schatten dunklem Reich nicht mehr zurück; die schönen Seelen glaubte man zur Genüge zu kennen; man wollte wissen, wie es in der einer emancipierten, in Selbstanbetung sich verzehrenden Vollblutaristokratin, wie Marie Baschkirtzeff, und wieder in den Seelen der Armen und Elenden aussah, welche mit der Not täglich und stündlich um ihre Ehrbarkeit und Ehrlichkeit ringen. Und wenn in dem deutschen Romanhelden-Album der Raskolnikofftyp nicht zur klassischen Prägung kam, lag es nur daran, daß sich unter unsern Romanciers kein Dostojewski fand. Auch hüllen sich Sünde und Laster mit nichten immer in Lumpen; man spürte — und mit besonderm Eifer — dem Verbrechen in Sammet und Seide, der geschminkten Sünde, dem Laster nach, das sich — nach Heines Ausdruck — mit Rosenöl wusch. Gräfinnen, die sich über einen unerlaubten Kuß Gewissensbisse machen, wurden zu Fabelwesen; Philine hätte über die Gefolgschaft, die man ihr gab, verwundert das hübsche Köpfchen geschüttelt; ehrbare Frauen, waren sie sicher im Leben nicht ausgestorben, schwanden zusehends aus der Dichtung.

Aber auch die mittleren Regionen des Seelenlebens, in denen sich Tugend und Sünde auf halbem Wege begegnen, für den feineren Psychologen die interessantesten Fälle zeitigend, wurden mit nimmermüdem Eifer durchsucht. Hier war es vor allem, wo die Novelle ihre ergiebigste Ausbeute fand und, von großen Talenten gepflegt, eine Fruchtbarkeit sondergleichen entfalten konnte, uns in Hülle und Fülle goldene Früchte in silbernen Schalen bietend.

Ich glaube mich keines Widerspruchs schuldig zu machen, wenn ich in demselben Atem hinzufüge, daß trotzdem der Gewinn der Dichtkunst im Verhältnis zu der Masse kein so gar großer ist. Von den Hunderten und Aberhunderten, die sich herzudrängen, hat kaum einen die epische Muse geküßt; hat kaum einer auch nur eine Ahnung von der ungeheuren Kluft, die den Roman- und Novellenschreiber von dem Roman- und Novellendichter trennt; und welches Quantum von angeborner Begabung, vor allem: welcher Aufwand von Fleiß dazu gehört, die Kluft zu überbrücken. Der, welchem die epische Dichtkunst Herzenssache ist, möchte schier verzagen, blickt er auf die wüste Schar, welche in den ihm geheiligten Raum schwärmt, und wenn nicht in dem Adyton, zu dem es freilich nie gelangt, so doch in dem Vorhof seine Buden aufschlägt, und sein Talmi-Gold und seine Simili-Diamanten der Menge feilbietet, die mit allen Händen zugreift und freilich nicht besser ist, als die Ware.

Dennoch darf und muß ich sagen — zum Trotz der Liebedienerei, die man in Deutschland der Produktion des Auslandes entgegenträgt, daß der deutsche Roman, die deutsche Novelle, was den Kunstwert betrifft — und er allein ist, wenn nicht für den Moment, doch für die Zukunft entscheidend — der ausländischen epischen Kunst nicht nur nicht nachsteht, sondern sie entschieden übertrifft. Wir haben keinen

Zola, es ist wahr. Und willig gebe ich zu, daß er und die sonstigen französischen, russischen, skandinavischen Roman- und Novellenmatadore fast ohne Ausnahme sehr fleißige, sehr unterrichtete, meistens recht unterhaltende, zum Teil sogar glänzende Schriftsteller sind, und kann ihnen doch als epischen Dichtern einen hohen Rang nicht einräumen. Ihre mit solcher Gier aus allen Ecken und Enden zusammengerafften „documents humains“ sind keine Kunstgebilde, wollen es ja auch gar nicht sein. So haben sie ihren Lohn dahin und werden mit ihren deutschen Nachbetern und Nachtretern der Vergessenheit verfallen, wenn die Mode gewechselt hat und das Interesse an dem Stofflichen verflogen ist.*) Unsre Gustav Freytag und Gottfried Keller, Paul Heyse und Theodor Storm stehen nicht nur meinem Herzen näher; ich bewundere in ihnen, die sich ehrfurchtsvoll der vis suprema formae beugen, auch die weitaus größern Künstler.

Nicht als ob ich alles, was sie geschrieben, für vollkommen hielte! Ich habe auch mit den Ausstellungen nicht zurückgehalten, die ich an den Werken Meister Goethes machen zu müssen glaubte.

Denn unser aller Meister ist er trotzdem und wird es immer bleiben.

Mag die Welt, die wir heute zu schildern haben, so

---

*) Ich gestehe gern, in dem obigen so absprechenden Urteil über die Novellistik des Auslandes mit den Siebenmeilenstiefeln des Redners, den die ihm zugemessene karge Zeit zum Schluß drängt, ein Thema durchmessen zu haben, das denn doch eingehender gewürdigt sein will. Es geht nicht, große Künstler, wie Maupassant, mit geistvollen Dilettanten, wie etwa den Autor von „Trilby“; den tiefgründigen Dichter von „Raskolnikoff“ und eine fingerfertige Gyp in denselben Topf zu werfen. Leider muß ich mich hier auf das kurze Bekenntnis einer durch die Umstände vielleicht entschuldbaren Flüchtigkeit beschränken, hoffend, ich werde ein andermal Zeit und Gelegenheit finden, meine Schätzung des Wertes, resp. Unwertes der ausländischen Novellistik des nähern darzulegen.

A. d. V.

viel bunter und reicher sein, als die ihn umgab; mögen wir deshalb mit den verhältnismäßig einfachen Farben, die er auf der Palette hatte, und welche für die bescheidenen Dimensionen seiner Gemälde genügten, nicht länger auskommen — das ist das Entscheidende nicht.

Entscheidend ist die Erkenntnis, daß des epischen Dichters einziges Geschäft darin besteht, handelnde Menschen darzustellen, die er nach seinem Bilde schuf, und zu deren Verständnis es keiner abstrakten Schilderung bedarf, auch nicht der geringsten; keiner prosaischen Erklärung, auch nicht eines Wortes, weil sie sich selbst durch ihr Handeln schildern und erklären.

Wo Goethe ganz diesem Sinne ergeben war — und er war es fast immer — da hat die Sonne Homers auch ihm geleuchtet.

Wie sie den spätesten Epigonen leuchten wird, wenn sie den Gesetzen gehorsamen, welche nicht Willkür ersann, sondern die heilige Sache der Kunst selbst diktiert hat.

III.

Die Wahlverwandtschaften und Effi Briest.

Anders scheinet der Erde im Frühling, anders im Herbste
Wandellosen Gestirns immer erfreuliches Licht.

Die tiefer eindringende Litteraturgeschichte, indem sie uns mit einem Schriftsteller nach dem andern bekannt macht, aus einer Epoche in die andere hinüberführt, ist nichts anderes und kann nichts anderes sein als eine fortgesetzte Reihe von direkten oder indirekten Vergleichen zwischen einzelnen Litteraturerscheinungen, oder ganzen Schulen und Perioden. Aber die Natur einer derartigen Aufgabe bringt es mit sich, daß man die Vergleiche, sozusagen in Bausch und Bogen anstellt; nur die großen charakteristischen Unterschiede hervorhebt, ohne dem Detail eine besondere Sorgfalt zuzuwenden. Mir deucht indes, gerade eine genauere Abwägung des Detail in seiner verschiedenartigen künstlerischen Behandlung und Verwertung müßte uns besonders lehrreiche Einblicke in das Wesen der dichterischen Technik verschaffen, gleich interessant für den ausübenden Künstler, wie für den nachforschenden Gelehrten. Wobei man denn die weiten Gesichtspunkte nicht aus dem Auge zu lassen brauchte, je nachdem Blick und Verständnis, sei es für diese, sei es für die Minima der Kunst, zufällig geweckt und befähigt sind.

Mir aber kam der Wunsch, einen Versuch in der angegebenen Richtung zu wagen, ganz besonders lebhaft, als ich unlängst einmal wieder — übrigens zu einem ganz andern Zwecke — die „Wahlverwandtschaften“ durchstudiert

hatte, und kurz darauf Fontanes „Effi Briest“ las. Eine seltsame Empfindung bemächtigte sich dabei meiner. Welch ungeheure Differenz in den Thematen, die zur Diskussion gestellt worden! im Aufbau der Handlung! in der Führung und Färbung des Dialogs! in der Behandlung des Detail! Und bei aller Differenz welche gleich mächtige Wirkung des Ganzen! Als ob der Satz, daß aus ungleichen Ursachen ungleiche Wirkungen hervorgehen müssen, auf den Kopf gestellt werden sollte! Und welch seltsame Verschiedenheit des Zeitkolorits, wenn man das eine neben das andere hält, während jedes doch, für sich betrachtet, den Eindruck vollkommenster Harmonie hervorbringt! Endlich: welche Verschiedenheit zwischen den beiden Dichterphysiognomien, die doch an sympathischem, edlen Ausdruck miteinander wetteifern!

Aber ich darf die etwaigen Resultate meiner Betrachtungen nicht vorwegnehmen; will vielmehr versuchen, sie dem Leser vorzuführen: etwas desultorisch, vermute ich, und sicher ohne Anspruch auf litterarische Gelehrsamkeit, von der ich vielmehr eine Unterstützung und Bereicherung meines Versuches erwarte und erbitte.

* * *

Es wäre interessant, zu wissen, wie Schiller sich zu den Wahlverwandtschaften gestellt hätte, d. h. ob er in dem Roman ein naives oder sentimentalisches Produkt gesehen haben würde. Bekanntlich hatte er seine berühmte Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (die in den Jahren 1795/96, zuerst in den Horen erschien), wenn nicht eingestandenermaßen, so doch wohl fraglos zu dem Zwecke geschrieben, seiner eigenen Poesie neben der goetheschen eine gesicherte Stellung zu erobern. Seine

Theorie, die darauf hinausläuft, zwei fundamental verschiedene Dichtungsarten zu konstruieren und so einen Dualismus in die Kunst einzuführen, hat in den Köpfen eine schlimme Verwirrung hervorgerufen, die erst in unsern Tagen wieder zu schwinden beginnt, trotzdem bereits Wilhelm von Humboldt in seinen ästhetischen Versuchen gegen sie Front gemacht hat. Nicht so energisch freilich, wie es wünschenswert wäre und er selber vielleicht wünschte; auch will mich bedünken, nicht mit der vollen Einsicht der verhängnisvollen Konsequenzen jenes gewaltsamen Dualismus; aber doch mit ahnungsvollem Blick für das allein Richtige, wenn er in dem Prozeß, den Schiller so falsch deutet, von keiner wirklichen Qualitätsveränderung, sondern nur Verfeinerung des dichterischen Stoffes wissen will. Einer Verfeinerung, die durchaus keine neue dichterische Methode bedingt, bei der es, im Gegenteil, nur darauf ankommt, „ihr diese (d. h. dieselbe) Realität zu verschaffen; sie wirklich als Natur, nur als eine höhere und wahrhaft verfeinerte, aufzustellen"*).

Damit ist die Lösung des scheinbaren Widerspruchs ein für allemal gegeben; und Schiller selbst streift in seiner Abhandlung dicht an ihr vorüber, wenn er, auf den Werther zu sprechen kommend, bemerkt: „Das naive Genie habe sich hier an die Aufgabe gemacht, einen sentimentalischen Stoff zu behandeln, und sie in bewunderungswürdiger (soll doch wohl heißen: in seiner eigenen naiven) Weise gelöst**)."

Er würde das Gleiche wohl auch von den Wahlverwandtschaften haben sagen müssen; und das Lob der glücklichen Lösung würde in diesem Falle um soviel schwerer

---

*) W. von Humboldt „Ästhetische Versuche", Ausgabe von 1799. S. 215.

**) Vulg. XII. S. 215.

wiegen, als es hier eine viel größere und kompliziertere Aufgabe zu bewältigen galt. Im Werther war der Stoff verhältnismäßig einfach — von einer homerischen Einfachheit, möchte ich sagen; und von dem Dichter mit homerischen Mitteln zu lösen, d. h. durch eine Simplicität und Wahrhaftigkeit der Darstellung, die sich dem einfachen, urwüchsigen Stoffe liebend anschmiegte. Das konnte und mußte dem Dichter desto herrlicher gelingen, als er noch ganz von dem Ungestüm und Wagemut der Jugend erfüllt war, die sich von Rücksichten möglichst emancipiert, Bedenken nicht kennt und unentwegt auf ihr Ziel losstrebt; um so weniger in diesem Streben gehindert, als es die eigenste Erfahrung ist, um deren Manifestation es sich hier handelt; es das eigne Herzblut ist, mit der er seine Gestalten nährt.

Nun spielt das subjektive Moment freilich auch in den Wahlverwandtschaften eine hochbedeutsame Rolle; aber die Zeit der naiven Unbefangenheit ist für den Dichter längs dahin. Ein fast sechzigjähriger verheirateter Mann kann seine Leidenschaft für ein junges Mädchen nicht mit der Offenheit eingestehen, wie der ledige Jüngling von einigen zwanzig Jahren, wenn der Gegenstand seiner Anbetung inzwischen auch die Gattin seines Freundes geworden ist. Und der Dichter ist nicht nur ein älterer Mann, sondern ein vornehmer Herr, der erste Beamte seines Staates, mit einem weltberühmten Namen, behaftet also und belastet mit Rücksichten, die er auf seine Jahre, seine Stellung, auf die Welt nehmen muß; auf die große und wahrlich nicht zum mindesten auf die kleine der Geschichtenträger und Gebärdenspäher, von denen es an dem Hofe von Liliput wimmelt. Der Held des Werther mußte sich eben nur den neuen Namen gefallen lassen; im übrigen konnte er Legationssekretär bleiben, wie es der Dichter war, während die Ge-

schichte spielte; Excellenz Goethe hatte sich zuvörderst in „einen reichen Baron Eduard“ zu verwandeln „im besten Mannesalter“, d. h. sich nebenbei um circa fünfundzwanzig Jahre zu verjüngen. Aber diese Maske wäre noch viel zu durchsichtig gewesen. So denn modeln wir auch an dem inneren Menschen, bis Baron Eduard kaum noch hier und da in einem Zug an Excellenz Goethe erinnert: etwa in seiner Leidenschaftlichkeit, seinem flüssigen Temperament; aber sonst ein ganz anderer ist: unbesonnen, wankelmütig (außer in seiner Leidenschaft), dilettantisch, niemals geneigt und auch nicht im stande, die Folgen seiner Handlungen zu überschlagen — mit einem Worte: in allem so ziemlich das Gegenteil des von der Welt gekannten und leibhaftig vor seinen Lesern dahinwandelnden Dichters.

Nicht annähernd so einschneidend waren die Veränderungen, die er an dem Modell vorzunehmen hatte, das ihm zu seiner Heldin saß. Denn in Wahrheit ist Ottilie die Heldin der Wahlverwandtschaften. Möglich, daß Goethe, wie von einigen Forschern behauptet wird, sich schon länger mit dem Stoff der Wahlverwandtschaften getragen hatte; aber als er den Roman in Angriff nahm, war zweifellos die Gestalt von Minchen Herzlieb der Punkt, um den sich alles krystallisierte; seine Leidenschaft zu ihr, die keusche, aber innige Liebe, mit der diese Leidenschaft von ihrer Seite erwidert wurde, das wirkliche Thema; und das Werk sollte das hohe Lied dieser wechselseitigen Liebe sein, (wobei ja dann Wunsch und Hoffnung, sich, nach alter Gepflogenheit, durch das Lied mit seiner Liebe abzufinden, bei dem Dichter nicht ausgeschlossen sind). So tritt denn auch, je mehr der Roman fortschreitet, Ottilie immer deutlicher in den Vordergrund, bis es sich schließlich in tieferem Sinne einzig um sie handelt; Eduard nur noch der von der untergehenden

Sonne beleuchtete Mond ist, verlöschend, sobald das lichtspendende Gestirn verschwindet; Charlotte und der Hauptmann völlig in den zweiten Plan treten, während die übrigen Personen bleiben, was sie von Anfang an waren: utilités, an die sich der Dichter nur erinnert und die er aus der Coulisse hervorzieht, wenn es mit der Handlung auf der Bühne nicht mehr so recht vom Fleck will. Ja, es fragt sich, ob er, hätte er seinen Roman frank und frei „Ottilie“ genannt, nicht ohne den sinnreichen Einfall der Wahlverwandtschaften ausgekommen und besser ausgekommen wäre; will sagen: ein einheitlicheres, straffer komponiertes Dichtwerk geschaffen haben würde.

Aber diesem kritischen Punkt werden wir später noch genauere Aufmerksamkeit schenken müssen. Jedenfalls: ist Ottilie zweifellos die Heldin des Romans und ebenso Minchen Herzlieb das Modell für Ottilie, so lag die Sache hier für den Dichter sehr viel einfacher, als bei Eduard, wenngleich das Mädchen aus bürgerlichen Kreisen sich zuvörderst in ein Edelfräulein zu verwandeln hatte. Dafür blieb die Armut; und die abhängige Stellung, in welcher Minchen Herzlieb in dem Frommannschen Hause in Jena lebte, entspricht so ziemlich der, die der Dichter Ottilien in dem Baronenschlosse angewiesen hat. So brauchte er auch ihr Alter nicht zu ändern, und es scheint, daß die körperlichen und seelischen Eigenschaften des lebenden Modells ziemlich getreu auf die erdichtete Gestalt übertragen sind. Glauben wir nicht die Ottilie der Wahlverwandtschaften vor uns zu sehen, wenn Luise Seidler, eine Jugendfreundin, Minchen Herzlieb folgendermaßen schildert: „Sie war die lieblichste aller jungfräulichen Rosen, mit kindlichen Zügen, großen, dunklen Augen, die mehr sanft und freundlich als feurig, jeden herzig unschuldvoll anblickten und bezaubern

mußten. Die Flechten glänzend rabenschwarz; das anm
Gesicht vom warmen Hauche eines frischen Kolorits bel
die Gestalt schlank und biegsam, vom schönsten Ebenr
edel und graziös in allen Bewegungen. Ihr Anzug
stets einfach, aber geschmackvoll; sie liebte schlichte w
Kleider"*). Und spricht nicht Ottiliens schöne Seele
den Zeilen, die Minchen nach einem fürchterlichen Tage
französischen Occupation Jenas, als das Frommann
Haus neben der eigenen eine ganze Schar fremder Ki
beherbergt hatte, an eine auswärtige Vertraute schrieb: „
glaubst nicht, wie sehr man beruhigt wurde, wenn man
herrlichen Kindern so in ihr fröhliches Spiel hineinsah.
sie waren unbeschreiblich rührend in ihrer Unschuld.
dacht' ich in der Gefahr an etwas anderes als die Kin
Dreifachen Tod will ich leiden, wenn ich nur Kinder r
kann. Ich glaube nicht, daß es etwas auf der Welt g
was mehr verdient, geliebt zu werden als die Kinder"
Und packt uns nicht ein Grausen vor der dämonis
Divinationsgabe des Dichters, der seiner Ottilie höchst
norme, den Leser befremdende physische und psychische Q
täten zuschrieb zu einer Zeit, welche noch über ein ha
Jahrhundert getrennt war von dem Tage, an wel
Minchen Herzlieb in einer Heilanstalt für Gemütskr
starb?

* * *

Im allgemeinen liegt für Romane die Modellf
selten so klar, wie im Fall der Wahlverwandtschaften,
gar des Werther, wo wenigstens die zunächst Beteili
das wirkliche Verhältnis sofort durchschauten. Die R

*) Frauenbilder aus der neueren deutschen Litteraturgeschichte. Otto Berdrow. S. 110. Stuttgart bei Greiner & Pfeiffer. 1895.

**) Ibid. S. 106.

wird sein, daß, falls das Dunkel überhaupt aufgeklärt wird, die Zeit das Geschäft übernimmt, mit Hilfe der Gelehrten, welche, da nun der Ruhm des Dichters stabiliert scheint, keine Mühe scheuen, über sein Erdenwallen ein möglichst helles Licht zu breiten. Bei neuen Schöpfungen versagen vor der Hand selbstverständlich alle diese Hilfen; und so wird man nur in ganz seltenen Ausnahmefällen sagen, ja nur Vermutungen darüber anstellen können, wie der Dichter zu seinem Stoffe kam und welche existierende Wesen ihm zu Modellen dienten. Das ist um so begreiflicher, als der Dichter fast immer sehr triftige Gründe haben dürfte, sein Geheimnis zu bewahren. Lauert doch hier der Skandal! Ist doch selbst die Einmischung des Strafrichters in besonders erschwerenden Fällen nicht ausgeschlossen!

Nun ist es für mich ein feststehendes, durch die gleichlautenden Aussagen von Kunstgenossen bestätigtes Resultat eigenster Erfahrung, daß kein Dichter sich den Stoff zu seinen Romanen sozusagen aus den Fingern saugt, sondern er ihn entweder in der Hauptsache selbst erlebt hat; oder doch ein wirkliches Geschehnis vorliegt, das ihm von jemand, der dem Geschehnis nahe stand, mitgeteilt wurde und sein Interesse in der nötigen Lebhaftigkeit entfachte. Ich meine: lebhaft genug, um sein Mitgefühl zu erregen, seine Phantasie in Thätigkeit zu setzen, bis er sich den ihm ursprünglich fremden Stoff völlig zu eigen gemacht, als habe er mitten in der Aktion gestanden, die Personen sämtlich gekannt in Freud und Leid; als sei das Geschehnis ein persönlich erlebtes. Nehmen wir an: Fontane kam auf diesem Wege zu dem Stoff von Effi Briest. Ist es der Fall, so hat er vermutlich nicht einmal viel daran gemodelt, sondern im ganzen die Sache genommen, wie sie ihm zugetragen wurde. Was auch wäre an dem Stoff groß zu modeln gewesen?

Er ist so einfach! in wenigen Zeilen zu erschöpfen! Ein höherer adliger Beamter, der über „das beste Mannesalter" vielleicht schon ein wenig hinaus ist, heiratet ein blutjunges Mädchen, ebenfalls von Adel; und beginnt mit ihr eine Ehe, in der sie sich, trotzdem bald ein Kind geboren wird, nicht befriedigt und glücklich fühlt. Sie läßt sich in ein sträfliches Verhältnis mit einem Hausfreunde ein, nicht aus leidenschaftlicher Liebe, sondern par dépit. Ein Zufall bringt sechs Jahre später — nachdem sie sich längst aus jener Verwirrung gerettet hat — die Entdeckung. Der Ehegatte erschießt den Verführer im Duell; läßt sich von der jungen Frau scheiden, die zu ihren Eltern zurückkehrt, um wenig später zu sterben, nicht an dem sogenannten gebrochenen Herzen, sondern ganz normal an einem Lungenleiden, zu dem sie schon seit Jahren den Keim in sich getragen, wenn auch immerhin der letale Ausgang durch ihr trauriges Geschick beschleunigt ist.

Einen so einfachen Stoff läßt man eben liegen, oder nimmt ihn, wie man ihn findet. Freilich nicht, ohne die obligaten, durch die Diskretion gebotenen Veränderungen mit ihm vorzunehmen, zu denen zu gehören pflegt, daß man das Geschehnis auf einem andern Lokal spielen läßt; die Lebensstellung der handelnden Personen transponiert, sagen wir: einen Offizier in einen Beamten verwandelt, oder umgekehrt; etwa auch ein paar Figuren hinzukomponiert, welche die wirkliche Geschichte nicht kennt; und was desgleichen mehr ist, womit man der Neugier des lieben Publikums ein X für ein U macht.

Aber an Effi selbst, höre ich den Leser sagen, hat der Dichter doch schwerlich gemodelt; die hat er doch gelassen in ihrer holden Natur, wie er sie fand! Zweifellos: wie er sie fand — mit den unerläßlichen dichterischen Zuthaten

selbstverständlich. Nur in der wirklichen Geschichte brauchte er sie just nicht gefunden zu haben. Sondern irgendwo anders auf seinem Lebenswege — in den Laubgängen eines stillen pommerschen oder märkischen Gutsgartens; zwischen den Prunkmöbeln eines plappernden Berliner Salons — irgendwo! irgendwo! Das Blümlein Wunderhold! Und hat es säuberlich ausgegraben mit allen seinen zarten Wurzeln und in sein Werk verpflanzt, das es nun für immer mit seinem wonnigen Duft erfüllen wird.

Ein wie großer Vorteil dem Dichter aus dieser Simplicität seines Stoffes erwuchs, werden wir später noch deutlicher sehen; vorläufig kehren wir zu den Wahlverwandtschaften zurück.

* * *

Auch hier, bemerkten wir, lag der Stoff ursprünglich einfach genug; nur daß der Dichter, um ihn überhaupt behandeln zu können, das wirkliche Verhältnis zwischen sich und dem geliebten Mädchen sofort auf eine andre Basis stellen mußte. Er begnügte sich damit nicht. Aus der Gattin des Liebenden des ersten Paares und dessen bestem Freunde komponierte er ein zweites Paar: eine partie carrée also, in der er eine Doppelliebe — gewissermaßen über Kreuz — entzündete: Eduards, an seiner Frau vorbei, zu Ottilien; Charlottens, an ihrem Gatten vorbei, zum Hauptmann; des Hauptmanns zu Charlotte, Ottiliens zu Eduard.

Worauf der Dichter mit diesem Arrangement abzielte, ist klar. Die dämonische Gewalt der Wahlverwandtschaft an e i n e m Menschenpaare nachzuweisen, erschien ihm als eine zu simple Aufgabe, ganz abgesehen davon, daß, beschränkte er sich (wie beim Werther) auf den Fall seiner individuellen Erfahrung, er, trotz der mit sich selbst vorge-

nommenen Metamorphose, den Spähern die Sache doch gar zu leicht gemacht hätte. Nun aber, durch Hinzufügung des zweiten Paares, gewann sie eine ganz andere Gestalt, oder schien sie doch zu gewinnen. Das einzelne Beispiel hätte eine so große Beweiskraft kaum gehabt; aus dem Doppelfall ließ sich zur Not ein Gesetz konstruieren: eben das der Wahlverwandtschaften. Weiter: um das Gesetz möglichst klar herauszustellen, seine Gewalt möglichst deutlich zu illustrieren, mußten die Individuen, an denen es nachgewiesen werden sollte, mit besonderen Qualitäten ausgestattet sein. Denken wir uns jene vier Personen alle im jugendlichen Alter: ein junges, unerfahrenes Ehepaar, einen Hausfreund im Anfang der Zwanziger, eine Anverwandte im Hause, die eben zur Jungfrau herangeblüht ist, und lassen im übrigen die Anziehungskräfte hinüber und herüber und über Kreuz wirken, wie im Roman — der Leser weiß längst, „daß Jugend keine Tugend hat", und würde den alten Erfahrungssatz nur durch ein Beispiel mehr bestätigt finden. Aber, mit Ausnahme von Ottilien, sind diese Menschen nach gewöhnlichem Dafürhalten über das Alter der ungezügelten Leidenschaften hinaus: Eduard und Charlotte beide schon einmal verheiratet gewesen; der Hauptmann freilich Junggesell, aber ein Mann der reifsten Welt- und Menschenerfahrung; überdies, nach Ausweis der von dem Engländer erzählten Novelle, der Held mindestens eines höchst merkwürdigen Liebesabenteuers, und dann vermutlich mehrerer der Art. Ottiliens Jugend wiederum wird durch ihr tief innerliches, bis zur Schwermut verdunkeltes Wesen völlig kompensiert. Wie denn von Frivolität auch bei den andern keine Rede sein kann; selbst nicht bei Eduard, dessen leicht beweglicher Sinn ihn nicht verhindert, ein moralisch reinlicher Mensch zu sein, mit instinktivem Widerwillen gegen

das Gemeine. Während sich die Sauberkeit des Fühlens und Denkens bei Charlotte und dem Hauptmann so steigert, daß man schon von Pedanterie reden, ein Weltkind sogar von Tugendboldigkeit munkeln möchte. Wie muß das Feuer der Leidenschaft angeschürt werden, bis es so widerstandsfähige Objekte zum Schmelzen bringt!

Nun läßt es der Dichter an dem Entfachen dieses Feuers wahrlich nicht fehlen, soweit es sich um Eduard und Ottilie handelt. Wüßte ich doch, außer Romeo und Julie, kein dichterisches Beispiel, in welchem die elementarische Gewalt der Leidenschaft mit solcher überzeugenden Kraft zum Ausdruck gebracht wäre. Aber zweifellos war dies der leichtere Teil der Aufgabe; der andre, den Leser von der unwiderstehlichen Wechselleidenschaft Charlottens und des Hauptmanns zu überzeugen, bot viel größere Schwierigkeiten. Und hier will mir scheinen, als habe der Dichter es sich zu leicht gemacht. Nicht, daß wir nicht deutlich sähen, wie den beiden die Liebe kommt; nicht, daß wir nicht in den Kampf, den sie gegen diese Liebe kämpfen, hinreichend eingeweiht würden, um den Kämpfern einen gewissen Grad von Teilnahme zuzuwenden; nur eben hoch kann dieser Grad nicht sein. So wenig wie für jemand, der vor unsern Augen ins Wasser stürzt, und bei dem wir sofort sehen, daß er, als ein rüstiger Schwimmer, ohne sonderliche Mühe das rettende Ufer erreichen wird. Werden aber in der Dichtung die Menschen unschwer mit sich selber fertig, wird es auch der Leser mit ihnen und spart sein Interesse für die Unfertigen, die Ringenden auf: hier für Eduard und Ottilie. Die dann auch wirklich, wie schon bemerkt, zuletzt allein auf dem Plane bleiben, als sollten sie den Beweis führen für meine Behauptung, daß sie es sind, um die es sich in Wahrheit von vornherein allein gehandelt hat; und der

Dichter sich die ganze mühselige Erfindung von den Wahlverwandtschaften, so geistvoll sie ist, getrost hätte sparen können. Wer fragt noch, wenn Eduard neben Ottilie in der Kapelle beigesetzt ist, nach Charlotte und dem Hauptmann, und was aus ihnen geworden? Thut es doch nicht einmal der Dichter. Ihm war Eduard und Ottiliens Liebe das A und O. Beim Auskehren findet es sich, sagt das Sprichwort. Am Schluß erst findet sich oft bei Dichtungen, worauf der Autor von Anfang an hinaus wollte.

* * *

Dem Dichter von Effi Briest ist es nicht beigekommen, seinen einfachen Plan durch eine sinnreiche Wahlverwandtschafts- oder andere Konstruktion zu erweitern und — aus den Fugen zu bringen. Trotzdem die Versuchung dazu doch nahe genug zu liegen scheint. Da war die Gattin des Verführers. Warum ihr in dem Spiel nicht eine thätige, eingreifende Rolle anweisen? Davor aber hütet er sich weislich: die Dame erscheint nicht ein einziges Mal, und wäre es noch so flüchtig, auf der Bildfläche. Auf der in ganzer Figur und hellster Beleuchtung, streng genommen, nur Effi steht, während alle andern Personen sich mit einer mehr oder weniger skizzenhaften Darstellung begnügen müssen, die freilich so musterhaft ist, daß wir von einer jeden die lebhafteste Vorstellung erhalten: von den Eltern, den Jugendfreundinnen; den Herrschaften, die der jungen Frau während des ersten Jahres ihrer Ehe und später begegnen; ihren Dienstboten u. s. w. Die Skizze des Gatten ist weiter ausgeführt; nicht eben viel. In sein Inneres wird uns kaum je ein spärlicher Blick vergönnt, bis er dann allerdings in und nach der Katastrophe, wo es freilich unerläßlich wurde, uns über seinen Seelenzustand die gewünschte

Auskunft giebt. Dagegen bringen wir es mit dem Liebhaber nie zu einem vertraulichen Wort, so wenig wie mit dem Hauptmann der Wahlverwandtschaften, der uns auch nie mit ihm intim werden läßt, selbst in Augenblicken, wo wir ein entschiedenes Anrecht daran hätten, z. B. nach der kritischen Scene, in welcher er und Charlotte sich ihre Liebe gestehen.

Alles Licht ist auf Effi konzentriert, die denn auch kaum einmal, und immer nur auf kurze Zeit von der Bühne entschwindet. Dafür ist nun ihre Gestalt mit unübertrefflicher Plastik und Klarheit vor uns hingestellt. Wir erfahren — ohne den Apparat von Institutsvorsteherinnen- und Gehilfen-Briefen — ganz genau, wie sie erzogen, in welchem Milieu sie aufgewachsen ist; wir kennen die Siebzehnjährige, wenn sie in die Ehe tritt, als wäre sie unser leiblich Kind; wir dürfen ihre Weiterentwickelung Schritt für Schritt verfolgen, nur daß eigentlich von einer Entwickelung nicht wohl die Rede sein kann, und sie zum Schluß dasselbe holde, anmutige, kapriciöse, liebenswürdige, keineswegs geistlose, aber gewiß auch nicht geistreiche Geschöpf geblieben ist, das sie bei ihrem ersten Auftreten war, wenn auch natürlich das ausgestandene Leid in das entzückende Bild einige dunklere Töne gebracht hat.

Vielleicht, daß mancher Leser wünscht, der Dichter wäre in der Darstellung der Liebesaffaire ausführlicher, weniger diskret gewesen; und sich beklagt, er wisse jetzt nicht, wie weit sich denn eigentlich die Unglückliche verschuldet. Ich teile diesen Wunsch und diese Klage nicht, bin vielmehr dem Dichter dankbar für den Schleier, den er über die traurige Episode breitete. Nicht aus Prüderie. Wo es die Sache verlangt, wie in den Wahlverwandtschaften, soll der Dichter auch an das Verfänglichste dreist herantreten und

es frank und frei darstellen, wie alles andre. Aber hier verlangt es die Sache nicht. Wir wissen ohnedies sehr wohl, was geschehen ist, welche Schuld Effi auf sich geladen hat. Und wer sich aus ihrem nachträglichen Seelenzustand, ihrer Angst vor Entdeckung, ihrem Ekel bei der Erinnerung des Geschehenen die Höhe ihrer Schuld noch immer nicht herausrechnen kann, dem wird sie klar werden bei dem Benehmen des Gatten nach der Entdeckung. Um einer bloßen Flirtation willen — besonders, wenn sie sechs Jahre zurückliegt und die Betreffende seitdem auch nicht den kleinsten Schritt vom Wege gewichen ist — fühlt auch ein so korrekter Mann, wie Innstetten, sich nicht so beleidigt, daß er den ehemaligen Rivalen fordern und totschießen muß.

Und beachten wir auch dies! Dem älteren Dichter erlaubte das leidenschaftliche Interesse, welches er an seiner Heldin nahm, nicht, die wirkliche Gestalt zu lassen, wie er sie fand. Es drängte ihn, ihren bereits hohen sittlichen Wert noch zu steigern; ihr Eigenschaften, psychische und physische, beizulegen, die sie zu einem Wesen ganz eigner Art, zu einem Unikum machen, dessen Empfindungsweise, schon immer mühsam zu ergründen, zuletzt inkommensurabel wird. Nur die schwerere Atmosphäre des Romans verhindert, daß sie schließlich nicht, wie das Gretchen im Faust, in den Himmel entschwebt, dessen Pforten der Dichter in seinem bewegten Herzen doch schon geöffnet sieht.

Der neuere Dichter hat sicher nicht mit geringerer Liebe an seinem Gebilde geschafft, aber er läßt sie ein Erdenkind mit dem obligaten peinlichen Erdenrest. Goethe, gegenüber seiner Ottilie, ist wie der Wotan der Wagnerschen Nibelungen, der sein geliebtes Kind lieber tot geküßt, als zur wabernden Lohe verurteilt hätte; Fontane bleibt für seine Effi der Zeus, dessen Stirn sich wohl umwölken mag, wenn die

Denn ein Hindernis — im ästhetischen Sinne — bleibt eine derartige Zeitkluft immer, auch wenn sie, wie hier, übersprungen wird. Aber der Dichter mußte sich wohl oder übel zu diesem Salto verstehen. Weshalb? Weil — ich spreche hier allerdings nur eine Vermutung aus — auch er, wie sein älterer Kollege, ein ursprünglich einfaches Problem aus diesem oder jenem Grunde komplizieren zu sollen glaubte. Das ursprüngliche Problem — immer als Vermutung ausgesprochen — lag vielleicht so: Wie stellt sich ein Ehemann von den und den intellektuellen, sittlichen und sonstigen Qualitäten zu dem Ehebruch seiner Frau, den er entdeckt, als das Delikt sozusagen noch frisch ist? In Effi lautet es: Was beschließt und thut dieser Mann, wenn Jahre darüber vergangen sind? er sich nicht gewissermaßen im Stande der Notwehr befindet; aus dem erklärlichen augenblicklichen Effekt handelt; vielmehr nur noch seine verletzte Ehre — wie er und seine Standesgenossen sie verstehen — rächen will ohne leidenschaftliche Wallungen seinerseits, mit ruhiger Überlegung aller einschlägigen Momente? Und wie reagiert eine Frau von Effis Temperament und Charakter auf solche Entschlüsse und Thathandlungen eines solchen Mannes?

Unzweifelhaft ist das zweite, weitere Problem das interessantere; aber auch in der Kunst wird uns kein Adler geschenkt.

Übrigens dürfte für meine scheinbar so gewagte Vermutung: der Dichter sei in diesem Punkte von der brüsken Einfachheit der eigenen oder fremden Erfahrung abgewichen, ein Umstand sprechen, der merkwürdig genug ist, um eine besondere Erörterung zu verdienen.

In Effi wird die Katastrophe dadurch herbeigeführt, daß ein Zufall dem ahnungslosen Gatten Briefe in die Hände

spielt, aus denen die einstmalige Untreue der Gattin mit Evidenz hervorgeht. Nun ist ein solcher Zufall bei wirklichen Geschehnissen der Art keine Seltenheit. Es kommt auch vor, daß der Gatte Böses ahnt und nicht erst auf einen Zufall wartet, sondern sich mit List oder Gewalt in den Besitz der verhängnisvollen Dokumente setzt. Aber, so oder so, es pflegt dabei mit rechten, ich meine natürlichen und begreiflichen Dingen zuzugehen. Wenig natürlich und schier unbegreiflich erscheint, was im Roman daraus geworden. Hier müssen die Dienstboten den Nähtisch der verreisten Herrin gewaltsam erbrechen, damit nachher der Gatte unter den achtlos herausgerissenen und verstreuten Sachen (die Leute suchen nach einer Binde für das verletzte Kind) die ominösen Briefe findet. Schon der ganze aufgebotene Apparat ist umständlich und unwahrscheinlich; brave Dienstboten, wie diese, erbrechen nicht einen von der Herrin bei ihrer Abreise verschlossenen Kasten, wenn sie sich noch dazu, wie sich alsbald herausstellt, anderweitig so leicht zu helfen wissen. Das ist nebensächlich. Der gravierende Hauptpunkt ist: eine Frau, der, wie Effi, die Erinnerung ihrer schwachen Stunden so peinlich ist, die so sorgfältig sich bemüht, jede Spur, die zur Entdeckung führen könnte, zu verwischen, beständig von der Angst gefoltert wird, diese Entdeckung könnte doch noch einmal stattfinden — eine solche Frau beschwört, wenn die Trennung beschlossen, den Liebhaber bei seiner Ehre und allem, was ihm heilig, jeden letzten Fetzen der Briefe, die sie ihm geschrieben, zu vernichten, und vernichtet selbst die, welche er ihr geschrieben, bis auf den letzten Fetzen. Diese Briefe, als gebe es keine Öfen und Kamine — wie eine frivole Freundin Effis später sehr richtig bemerkt — säuberlich geschichtet, mit einem roten Bande umwunden, aufzubewahren durch alle diese Jahre in

einem so verräterischen Behälter noch dazu, wie ein Nähtischchen ist — das widerspricht der Wahrscheinlichkeit auf das äußerste; ist ein Notbehelf des Dichters, der seine — ich wiederhole es jetzt mit größerer Zuversicht — sieben Jahre lang hinausgezögerte Katastrophe nicht anders herbeizuführen wußte.

* * *

Gelingt so dem realistischen Dichter nicht völlig die überzeugende Darstellung eines Ereignisses, welches ein Angelpunkt seiner Geschichte genannt werden muß, dürfen seine Anhänger freilich des idealistischen nicht spotten, wenn ihm, von dem man nicht verlangt, daß er es mit der Wahrscheinlichkeit so genau nimmt, in demselben Falle ein noch viel größeres Unglück begegnet. Ich erinnere mich freilich nicht, gehört oder gelesen zu haben, daß irgend jemand zu behaupten gewagt: es reihe sich in der berühmten Relation, die Goethe von den Umständen giebt, unter welchen Charlottes Kind ertrinkt*), eine Unwahrscheinlichkeit, ja, Unmöglichkeit an die andre. Und doch ist es so, wie blasphemisch es den Ohren der Goetheschwärmer klingen mag.

Schon daß Ottilie „Zeit und Stunde" und „den weiten Rückweg", den sie nach dem neuen Gebäude hat, über ihrer Lektüre vergißt, während man sich das zarte Kind neben ihr liegend denken soll — wie man annehmen muß: auf einem über den Rasen gebreiteten Deckchen zwischen den „Bäumen und Sträuchen" hart am Rande des um diese Abendstunde Feuchtigkeit atmenden Sees — will mir mit der nachdenklichen Sorgsamkeit, die sie auszeichnet, und der Zärtlichkeit,

---

*) XV. S. 271. Siehe auch die vorhergehenden und folgenden. — Ich citiere hier, wie überall, nach der Cottaschen Ausgabe in 40 Bänden, die dem Leser am bequemsten zur Hand sein dürfte.

mit der sie das ihr anvertraute Geschöpfchen liebt, nicht wohl vereinbar erscheinen.

Nun kommt Eduard. Das Unerwartete seines Auftretens, die Wonne, den Geliebten endlich wiederzuhaben, die ungeheure Entscheidung, die über ihnen schwebt — das alles ist ja gewiß geeignet, ihren Geist zu verwirren, das Ende der Unterredung hinauszuzögern, bis „die Sonne untergegangen und es um den See schon dämmert und feucht duftet". Aber Eduard, wie sie ihn, den der Major im Dorf erwartet, jetzt fortdrängt, sollte sich hier nicht um den Heimweg der Geliebten sorgen, während es doch bereits dunkelt und er sich sagen muß, daß die Nacht hereinbrechen wird, bevor sie auf dem „weiten Rückweg" das Haus erreicht? Nicht selbst auf den Einfall kommen, auf den Ottilie dann sofort gerät: die Heimkehr durch die Bootfahrt abzukürzen? sich nicht anbieten, sie überzusetzen? oder, wenn er fürchtet, von dem Gebäude droben mit ihr zusammen gesehen zu werden, ihr dann mit dem Kinde nicht wenigstens in das Boot helfen u. s. w.? Sondern davonstürzen, ohne sich, bevor er in den Büschen, unter den Bäumen verschwindet, auch nur umzusehen, als wäre alles in bester Ordnung, als hätte er die Geliebte nicht in der bedenklichsten Situation allein gelassen?

Nichts von alledem. Er eilt davon; Ottilie ist allein. „Sie eilt nach dem Kahn, sie fühlt nicht, daß ihr Herz pocht, und ihre Füße schwanken, daß ihr die Sinne zu vergehen drohen."

Das möchte ja sein, wenn es sich nur um sie handelte; sie nicht das geliebte, hilflose Geschöpf im Arm hielte! Trotzdem:

„Sie springt in den Kahn, ergreift das Ruder und stößt ab. Sie muß Gewalt brauchen; sie wiederholt den

Stoß, der Kahn schwankt und gleitet eine Strecke seewärts. Auf dem linken Arm das Kind, in der linken Hand das Buch, in der rechten das Ruder." —

Mir scheint: fast so viele Unwahrscheinlichkeiten, wie Worte. Wie aufgeregt Ottilie auch ist — die Sinne mußten ihr doch nicht nur zu vergehen drohen; sie müßte doch völlig von Sinnen sein, um mit dem Kinde auf dem Arm (in dessen Hand sie noch das Buch hält) in den Kahn zu „springen". Und während sie den Kahn von der Kette oder dem Strick löst, mit der oder mit dem es an dem Landungsbrückchen befestigt gewesen, sollte sie nicht so weit zur Besinnung kommen, um einzusehen, daß es in dieser Weise nicht weiter geht? sie erst einmal das Buch fallen lassen, das Kind im Boot in Sicherheit bringen müsse? Aber nein! sie stößt ab und, trotzdem sie „Gewalt brauchen muß", erinnert sie sich noch immer nicht des Kindes auf ihrem Arm: „sie wiederholt den Stoß!" Und nun geschieht das Unvermeidliche: „sie schwankt und fällt in den Kahn. Das Ruder entfährt ihr, nach der einen Seite, und wie sie sich erhalten will, Kind und Buch nach der andern, alles ins Wasser." Aber, wenn sie schon in den Kahn gefallen ist, was hat sie dann noch „sich erhalten zu wollen?" Und gesetzt auch, die Reihenfolge der Vorgänge ist nur etwas durcheinandergewirrt und das Unglück mit dem Ruder und dem Kinde passiert, während sie, in der Anstrengung, „sich zu erhalten", schwankt, einen Moment bevor, oder in demselben Moment, in welchem auch sie fällt, nachdem sie noch eben des Kindes Gewand ergriffen — ein junges elastisches Mädchen ist doch keine unbehilfliche Matrone; das schnellt doch, unverletzt, wie sie selber ist, mag sie so „unbequem" liegen, wie sie will, im Nu empor. Doch nein! „Die freie rechte Hand ist nicht hinreichend, sich umzuwinden (sic!), sich aufzurichten;

endlich gelingt's" — Endlich! Will sagen: nachdem das arme Kind, das nun einmal durchaus ertrinken sollte und mußte, ertrunken ist.*)

Was soll ich mich bei den weiteren Unwahrscheinlichkeiten aufhalten: daß der Kahn, unmittelbar nachdem sie das Kind aus dem Wasser gezogen, — wozu sie, mag sie es noch so ungeschickt angefangen haben, keine Minute gebraucht haben kann, — „fast in der Mitte des Sees treibt" — eines Sees, der, aus drei Teichen zusammengesetzt, doch von einigermaßen beträchtlichem Umfang zu denken ist; eines Sees, den baum- und buschbedeckte Hügel und Felsen, dem Abendwinde wehrend, rings einschließen; und auf dessen Fläche er denn auch richtig bald darauf wieder „unbeweglich steht!"

Sonderbar, daß noch niemand die Bemerkung gemacht hat, wie unsicher der auf dem Lande so sichre Goethe jedesmal wird, wenn er aufs Wasser kommt! Oder wie sehr er seinen Genuß der Odyssee herabgemindert haben muß, daß ihm Homers ἔργα θαλάσσης ein Buch mit sieben Siegeln waren!

Das unglückselige Kind! Es hätte besser nicht gelebt. Aber muß es wirklich erst sterben, damit Charlotte, die uns als so feinfühlig geschildert wird, zu der Einsicht gelangt, daß sie zu der Scheidung, in die sie jetzt willigt, „sich schon früher hätte entschließen sollen?" Und der Dichter erst jetzt

*) Ob der Kahn nur mit einem, oder zwei Rudern ausgestattet, ein Flach- oder Kielboot, an einer Landungsbrücke befestigt, oder auf das Ufer hinaufgeschoben und von diesem in den See zu schieben war, ist nicht wohl zu entscheiden, außer von jemand, der die betreffenden Hindeutung und Auskunft gebenden Stellen auf den Seiten 63, 79, 102, 103, 106, 120, 121, 236 der Wahlverwandtschaften genau studiert hat. Vergl. auch S. 270, wo ausdrücklich gesagt wird: „Sie will nach dem Kahn" (nämlich dem von mir vermuteten zweirudrigen) und nicht, wie nach S. 236 möglich wäre: nach den Kähnen, unter denen sich ja dann ein einrudriger Flachkahn befunden haben möchte.

die Bemerkung machen kann: „allein, wie war es zu verkennen, daß beide Frauen, mit allem guten Willen, mit aller Vernunft, mit aller Anstrengung, sich in einer peinlichen Lage nebeneinander befanden," — als ob diese Pein nicht von dem Moment datierte, da Ottilie wußte, daß sie Eduard liebte und ihr Herzenszustand für Charlotte kein Geheimnis war!

Die Sache ist: diesen peinlichen Unwahrscheinlichkeiten hatte der Dichter nun schon so weit Raum gegeben, daß er sie gar nicht mehr zu bemerken scheint. Oder wie soll man es anders nennen, wenn er Ottilie, sobald sie nach dem Ertrinken des Kindes das Haus betreten, in Ohnmacht fallen, aus der Ohnmacht in einen halbwachen Schlaf hinübergleiten und in diesem Zustande, wenn auch an Charlottens Knie gelehnt, die Nacht verbringen läßt, bis „der Morgen dämmert und das Licht erlischt?" Dabei wird ausdrücklich bemerkt, daß ein Arzt zugegen ist, — wenigstens im Anfang, — ein „erfahrener, kunstreicher, kluger Mann." Und der erfahrene, kunstreiche, kluge Mann und die doch gewiß erfahrene, kluge Charlotte verfallen nicht auf das Selbstverständliche: daß man das unglückliche Mädchen erst einmal aus seinen nassen Kleidern und ins Bett schaffen müsse! Dafür läßt sie — Charlotte — sich das tote Kind bringen, das nun neben ihr auf dem Sofa in einem Korbe liegt, „in warme wollene Tücher reinlich eingehüllt — nur das Gesicht ist frei." Als ob sie nicht fürchten müßte, daß Ottilie jeden Augenblick erwachen kann und dann ihr erster Blick auf das tote Kind fällt! Und der Hauptmann, der nun dazu kommt, findet sich ohne weiteres in die unglaubliche Situation und führt, über die zwischen ihnen lehnende Ottilie hin, mit Charlotten jenes lange Gespräch, das für die Ärmste, die jedes Wort hört — was die beiden freilich

nicht wissen, aber doch wenigstens fürchten müßten — das Todesurteil ist!

* * *

Wie leicht wiegen auf der ästhetischen Wage im Vergleich mit solchen Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten die, welche sich um Effis Nähtisch gruppieren! Im Fabulieren und Konstruieren ist der ältere Dichter dem modernen über; dafür bleibt die so viel einfachere Geschichte des letzteren um ebensoviel klarer, übersichtlicher, logischer; die Charaktere seiner Personen erscheinen so viel konsequenter, verständlicher; ihre Handlungen in Übereinstimmung mit ihrem Temperament, ihrer Bildung, ihrer Lebensauffassung. Sehr, sehr selten, daß wir bei ihrem Thun und Lassen nicht recht wissen, wie wir es zu verstehen, zu deuten haben. Oder eigentlich ist mir in Effi Briest nur eine einzige derartige Dunkelheit aufgefallen.

Sie betrifft den famosen „Chinesen"; nicht seine allerdings völlig unaufgeklärte Geschichte, sondern die notwendig aufzuwerfende Frage, ob Innstetten an den „Spuk" glaubt, oder nicht. Einmal versichert er es Effi gegenüber, wenn auch mit einer gewissen Einschränkung (S. 362): „Gewiß glaub' ich dran. Es giebt so was. Nur an das, was wir in Kessin davon hatten, glaub' ich nicht recht." Dem aber widerspricht völlig, was uns der Autor selbst von dem Mann mitteilt (S. 27): „Er glaubte nicht an Zeichen und Ähnliches; im Gegenteil, wies alles Abergläubische weit zurück." Wir müssen also annehmen, daß er in der ganzen Angelegenheit Komödie spielt. Dann aber zu welchem Zweck? Den doch möglichen Übermut der jungen Frau durch den „Spuk" zu dämpfen? sie durch die so erregte Furcht vor etwaigen Extravaganzen zu hüten? oder, wie Major Crampas — der Liebhaber — es ausdrückt, „erzieherisch zu

wirken?“ Nur daß dies Mittel dann doch mindestens ein höchst sonderbares, schwer verständliches und nebenbei sehr zweischneidiges ist. Einem Vögelchen, das man gefangen hält und an das Bauer gewöhnen will, setzt man doch nicht eine Katze daneben! Was Innstetten thut, ist aber gerade so zweckwidrig und sinnlos. Warum es dem Dichter nicht gefallen hat, uns über den Punkt aufzuklären, ist mir unerfindlich.

Zwar daß er es nicht durch ein nochmaliges direktes Eingreifen in die Geschichte gethan hat, dafür bin ich ihm dankbar. Er hätte sich schon jene erste Mitteilung über Innstettens Denkungsart sparen sollen.

Wie steht Fontane zu dem von mir beständig verfochtenen Satz, daß, um mit W. von Humboldt zu reden: „der Leser, wenn er sich selbst vergessen soll, nicht an den Dichter erinnert werden darf?“*) Ich möchte dafür halten: er hat theoretisch zu ihm keine Stellung genommen und läßt sich in der Praxis nur von seiner vollblütigen, durchaus normalen dichterischen Empfindung leiten. Das heißt — um abermals mit dem Verfasser der Ästhetischen Versuche zu sprechen: „Er versetzt den Leser in die Mitte seiner Handlung, um alles übrige bleibt er schlechterdings unbekümmert.“**) Wobei ihm dann, wie dem Frommen, welcher zuerst nach dem Reiche Gottes und seiner Gerechtigkeit trachtet, solches alles zufällt. Nämlich: Klarheit und Folgerichtigkeit der Handlung, Durchsichtigkeit und Widerspruchslosigkeit seiner Charaktere. Selten, sehr selten, daß er in einem momentanen Nachlassen der Phantasiekraft, einer unwillkürlichen Flüchtigkeit anders handelt, wie ja auch wohl der sorgfältigste Stilist sich einmal einen Pleonasmus, eine Tautologie zu schulden kommen läßt.

*) Ästh. Vers. S. 74.
**) Ibid. S. 75.

Könnte man doch auch mit den Namen solcher stilistischen Gebrechen jene direkten Einmischungen des Dichters in der That bezeichnen, weil sie fast ausnahmslos ein Überflüssiges künden: etwas, was der Leser auf dem legitimen indirekten Wege bereits erfahren hat, oder — im Lauf der Geschichte — noch erfahren wird. Ich rechne dahin die direkten gegenständlichen lokal- und landschaftlichen Schilderungen, wie sie ebensogut in jeder Reisebeschreibung figurieren könnten. Dann, selbstverständlich, die direkten Personalbeschreibungen, von denen ich nicht begreife, wie ein Dichter sich auf sie einlassen mag, nachdem Lessing im Laokoon die dichterische Kunst verherrlicht hat, mit der Homer die Schönheit der heranwandelnden Helena sich in Aug' und Gemüt der Greise auf dem skäischen Thor spiegeln läßt. Und nun gar, als den schlimmsten aller schlimmen Verstöße: jene direkten Charakterschilderungen, wie die eben mitgeteilte Äußerung des Autors über Innstettens Denkungsart. Aber, wie gesagt, dergleichen, überdies wenig belangreiche, Verstöße sind nur sehr spärlich in Effi Briest zerstreut, und es dürfte sie nur finden, der danach sucht und dessen Augen für solche Dinge berufsmäßig geschärft sind.

* * *

Wollte der Himmel, es ließe sich von den Wahlverwandtschaften dasselbe sagen! Aber mein Exemplar des Romans, den ich ad hoc noch einmal sorgfältig durchgelesen, zeigt durch die angestrichenen Stellen, daß der Text von Anfang bis Ende von diesen undichterischen Auswüchsen völlig durchsetzt ist. Und es ist mir kein Zweifel, daß wir es hier nicht mit Nachlässigkeiten, oder gar einem Nichtkönnen zu thun haben, sondern einem Nichtwollen des Dichters, der sich zu dieser Art der persönlichen Einmischung in die Erzählung für durchaus berechtigt hielt und sehr wohl „an den

Dichter erinnern“ zu dürfen glaubte, da er durchaus nicht die Absicht hatte, daß „der Leser sich selbst über der Dichtung vergäße.“ Eine Absicht, die er doch in Hermann und Dorothea so konsequent verfolgt, wo er ausnahmslos hinter den handelnden Personen verschwindet! Ich bekenne also die Praxis Goethes gegen meine Theorie zu haben, ohne mich dadurch in meiner Ansicht irgend erschüttert zu fühlen: daß, sollen Roman und Novelle sich zur Höhe von Dichtungen erheben, sie die dichterischen Pflichten erfüllen müssen, wie Homer sie verstand und Goethe selbst sie in Hermann und Dorothea geübt hat.

Ich stehe heute mit dieser meiner Überzeugung längst nicht mehr so vereinsamt, wie etwa vor dreißig Jahren. Dafür bürgt mir die Beobachtung, die ich täglich mache und jeder mit mir machen kann: daß aus dem modernen Roman (dem deutschen wenigstens) die Goethesche Gepflogenheit immer mehr schwindet; die besseren und guten Autoren ihr scheusam aus dem Wege gehen, sei es, weil sie sich zu meiner Theorie bekennen, sei es, weil die fleißig geübte dichterische Praxis ganz von selbst auf den rechten Weg drängt. —

Zu den Errungenschaften der modernen Erzählungskunst gehört mit in erster Linie, daß man die Sprechweise der Personen möglichst der, welche sie im wirklichen Leben haben würden, anzunähern sucht.

Ich kenne keinen modernen Erzähler, der es darin weiter gebracht hätte als Fontane. Er ist in dieser Beziehung einfach musterhaft. Nicht als ob er jedes Stottern und Stammeln der natürlichen Rede nachbildete, jeden lapsus linguae! Aber er giebt die Quintessenz, sozusagen, der Alltagssprache, sie so unmerklich stilisierend, daß jeder Leser schwören möchte: so und nicht anders müssen diese Menschen bei der betreffenden Gelegenheit, in der betreffenden Stim-

mung gesprochen haben. Und je nach dem Stand seiner Bildung, der Veranlagung seines Charakters, der Besonderheit seines Temperamentes spricht jeder seine besondere Sprache. So fein und doch so sicher nuanciert — aus dem Zusammenhange heraus würde man jede einzelne Person an ihrer Art, sich auszudrücken, erkennen. Den Ton selbst der Stimme glaubt man zu hören.

Von den Wahlverwandtschaften darf man gerade das Gegenteil behaupten: in der Gleichmäßigkeit des Vortrags ertrinkt jede individuelle Redeweise; es spricht der eine wie der andere. Und keiner so, wie er in der Wirklichkeit gesprochen haben, oder überhaupt jemand sprechen würde. Es ist eben durchweg geschriebenes Deutsch.

Und wiederum: von einem Nichtkönnen ist auch hier keine Rede. Wenn Goethe wollte und es für angezeigt hielt, verfügte er mit souveräner Macht über die individuellste volkstümliche Sprache. Das beweisen klärlich Götz von Berlichingen (ich denke besonders an die erste Niederschrift), Egmont; von ‚Satyros‘, ‚Götter, Helden und Wieland‘ und anderen kraftgenialischen Produkten gar nicht zu reden. Aber Schillers unselige Theorie, daß der Romancier nur der Halbbruder des Dichters sei, hielt ihn gefangen. Nun durfte er, so oft es ihm beliebte, den poetischen Strom ausschalten und die prosaische Reflexion, die prosaische direkte Schilderung an seine Stelle setzen; um dann wieder, der dichterischen Hälfte Rechnung zu tragen, im Vortrag einen erhöhten Ton anzuschlagen und die Rede seiner Menschen über „die Bescheidenheit der Natur“ hinaus zu stilisieren. Als ein schlagendes Beispiel wolle man im zweiten Kapitel nachlesen, wie Charlotte ihrem Gatten die Charakterunterschiede Lucianens und Ottiliens klarzulegen sucht: „Wenn Luciane, meine Tochter, u. s. w.“ Es folgen diesem ersten Satze nicht weniger

als fünf, die alle ebenso mit Wenn beginnen; Sätze von drei bis vier Zeilen Länge, mit dem Nachsatze von wiederum vier Zeilen eine Periode von 21 Zeilen bildend! Oder man nehme Worte, wie die folgenden, in welchen Ottilie Charlotten gegenüber die Werbung des Gehilfen zurückweist: „Er wird in mir eine geweihte Person erblicken, die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andere vielleicht aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das uns unsichtbar umgebend allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann.“ In dem allen ist von natürlicher Rede kaum noch eine Spur und — soll es nicht sein.

* * *

Hier nun muß die Frage aufgeworfen werden, ob der moderne Roman, indem er auf diese ornamentierte Sprache ebenso verzichtete, wie auf den reicheren Auf- und Ausbau der Fabel, in Vergleich zu dem älteren Roman, alles in allem, gewonnen oder verloren hat. Die Antwort ist nicht so einfach, wie es denen erscheinen mag, die auf die „Moderne“ schwören. Sie werden Effi Briest hoch über die Wahlverwandtschaften stellen. Denn, werden sie sagen, wenn es, wie doch zweifellos, gerade des Romans Aufgabe ist, der Zeit den Spiegel vorzuhalten, sehen wir sie nicht in Effi leibhaftig, im hellsten Freilicht, das den großen und den kleinen Zügen, den leuchtendsten und den dunkelsten Farben gleicherweise zu ihrem Rechte verhilft? Wogegen in den Wahlverwandtschaften eine künstliche Beleuchtung herrscht, in der jede Lokalfarbe verschwindet, wie hinter einem gefärbten Glase; die Personen ihre natürlichen Dimensionen einbüßen, wie ihre Rede den natürlichen Fall?

Könnte und müßte man darauf nicht erwidern: Freilich erscheint das alles uns so, den Menschen von heute; aber

erschien es gleicherweise denen von damals? Fanden sie sich in den Gestalten Eduards, Ottiliens, des Hauptmanns, Charlottens nicht ebenso wieder, wie wir uns in denen Effis, Innstettens, des Majors, des alten Briests und seiner Frau? Konnten sie an den langen moralischen Diskussionen, den vielen mitgeteilten Briefen, den in Ottiliens Tagebuch zusammengetragenen Betrachtungen und Maximen, zwischen denen nur zu oft der bekannte rote Faden unfindbar bleibt — ich sage: konnten sie an diesen Dingen Anstoß nehmen wenn sie selbst in der Erörterung sittlicher Fragen, in Korrespondenzen, Ausschreiben merkwürdiger Stellen aus tausend Büchern sich nie genug thaten? An einer umständlichen Redeweise, der sie selbst sich im täglichen Umgange befleißigten? An diesen endlosen Park- und Gartenkünsteleien, während sie selbst ihre Parks, Gärten und Gärtchen mit Tuffsteingrotten, Mooshütten, Freundschaftstempeln, Sandsteinungeheuern, chinesischen Pagoden und womit nicht noch sonst verschnörkelten? An diesem unbestimmten Krieg, in den Eduard zieht und aus dem er mit Ehrenzeichen geschmückt zurückkehrt, sie, die von Schlachten, wenn sie nicht in ihrer unmittelbaren Nähe geschlagen wurden, erst nach Tagen, manchmal nach Wochen keineswegs genaue Kunde erhielten?

Wie Kirschen schmecken, muß man Kinder und Sperlinge fragen; wie Romane munden, die Zeitgenossen.

Dann aber, wie sehr gerade Romane geneigt, ja gezwungen sind, die Farbe ihrer Zeit anzunehmen und in gewissem Sinne völlig als Produkte ihrer Zeit angesprochen werden müssen — in einem andern und sehr wesentlichen sind sie es nicht, sondern Kinder ihres Vaters, des Autors, der ihnen den unnachahmlichen Stempel seines Geistes aufprägte. Einen Stempel, schwer erkennbar für die Mitlebenden, desto deutlicher für die nachfolgenden Geschlechter.

Und da kann es wohl geschehen, daß ein älterer Roman, bei dem die Unarten einer falschen Technik, wie sie zur Zeit im Schwange waren, sehr deutlich hervortreten, dennoch durch das Genie seines Verfassers eine Bedeutung gewinnt, die ihn aus der Periode seiner Entstehung machtvoll hinüberträgt in spätere Perioden anders gearteter Menschen, deren Kunst sich von Manier und Künstelei glücklich befreit hat, oder doch, wie in Effi Briest, mit schönem Erfolg freizumachen sucht.

* * *

Dies ungefähr sind die Betrachtungen, die sich mir aufdrängten, während ich einen berühmten älteren Roman mit einem ganz modernen, der berühmt zu werden verdient, auf ihre Technik hin verglich. Es soll mich freuen, wenn sie dem Leser einiges Interesse abgewonnen haben. Noch mehr, sollte ein und der andere unserer Litteraturforscher sich durch diese Aufzeichnungen veranlaßt sehen, ähnliche Konfrontationen notorischer Werke der Vergangenheit und der Gegenwart vorzunehmen, die Gleichheit bei aller scheinbaren Unähnlichkeit, die Unähnlichkeit bei aller scheinbaren Gleichheit herausstellend.

Und weshalb sich hier auf unsere Litteratur beschränken? Weshalb nicht einen Scottschen Musterroman, wie Waverley, oder, weiter zurückgreifend, Fieldings Tom Jones in Parallele bringen mit George Moores Esther Waters, oder G. du Mauriers Trilby? Die Nouvelle Héloise oder die Liaisons dangereuses mit den Romanen Maupassants oder Bourgets? Die Promessi sposi mit den Novelle Siciliane Vergas?

Selbstverständlich würden die betreffenden Landsleute die nächsten sein zu Untersuchungen, welche, von den verschiedensten Punkten der Peripherie ausgehend, vorausgesetzt, daß die Untersuchenden sich über gewisse Grundsätze der Romantechnik verständigen könnten, durch ihre konvergierenden Resultate ebenso überraschen wie belehren dürften.

IV.

Albert Bielschofskys Goethebiographie.*)

Also machtvoll der Stern, der dir im
Leben geleuchtet:
Ihm, der dein Leben beschreibt, schimmert
noch heute sein Licht.

Das bekannte Goethesche Rezept zum Verständnis eines Dichters: man solle in seine Lande gehen, muß natürlich für ihn, der es unternimmt, eine Dichterbiographie zu schreiben, noch besonders obligatorisch sein. Nur möge der gewissenhafte Mann bedenken, daß es damit nicht gethan ist. Auch nicht, wenn wir das Wort in seiner weitesten Bedeutung nehmen und unter des „Dichters Landen" seine Heimat verstehen, seine Sippe, das Milieu, in welchem er aufwuchs und sich fürder bewegte; dazu die intime Kenntnis der socialen und politischen Bedingungen, die auf ihn eingewirkt; schließlich die Beherrschung der einschlägigen Litteratur und des sonstigen gelehrten Apparates. Zu dem allen gehört noch etwas, das, trotzdem es die sine qua non conditio einer guten Dichterbiographie ist, gar nicht so häufig, vielmehr äußerst selten angetroffen wird, nämlich: daß der Biograph ein poetisches Gemüt habe, in welchem die von dem Dichter angeschlagenen Töne rein wiederklingen; eine Phantasie, die der Dichterphantasie in alle Regionen leicht zu folgen vermag; ein instinktives und ausgebildetes Gefühl

*) Goethe. Sein Leben und seine Werke. Von Dr. Albert Bielschofsky. In zwei Bänden. Erster Band (München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1896).

für das, was die Kunst, als solche, kann und also wollen darf, und der betreffende Künstler in dem gegebenen Falle gewollt und gekonnt hat. Es mit einem Worte zu sagen: daß der Dichterbiograph selbst ein Stück Dichter sei.

So denn verhält es sich mit dem Litteraturgelehrten anders als mit seinen Kollegen von den anderen Disciplinen: dem Mathematiker z. B., der nur Mathematiker, dem Physiker, der nur Physiker zu sein braucht, um das zu seiner Wissenschaft ressortierende Objekt richtig beurteilen zu können. In jedem Dichter und in jedem Dichtwerk steckt ein X, das keine bloße Gelehrsamkeit herauszurechnen vermag; ein Imponderabile, das nur der zu taxieren weiß, den die Muse mindestens mit ihrem Flügel gestreift hat.

Und daß sich alle, die sich Litteraturgelehrte nennen, dieser hohen Gunst gewürdigt glauben, ohne mit seltensten Ausnahmen es zu sein; ohne etwas anderes zu sein als Kompilatoren, Sammler und Sichter — das ist es, was uns so viele Litteraturgeschichten unerquicklich und unerfreulich macht; uns so oft zum Widerspruch herausfordert; ein Buch der Art nach dem andern lesen läßt ohne anderen Gewinn als den von ein paar neuen Daten und Zahlen, die unsern Durst nach tieferer Einsicht in das Wesen des Gegenstandes wahrlich nicht stillen.

Da ist es denn doppeltes Labsal, einmal auf ein Werk litterarischer Gelehrsamkeit zu stoßen, dessen Verfasser eben nicht blos Gelehrter in dem obigen Verstande ist, sondern sich als Geistes- und Seelenverwandten des Dichters, den er uns in seinem Leben und seinen Werken zu schildern unternimmt, auf jeder Seite, in jedem Satze, möchte ich sagen, legitimiert.

Als ein solches Werk möchte ich Albert Bielschofskys Goethebiographie bezeichnen und sie dem Teil des Publikums,

der sich die Ehrfurcht vor unserm größten Dichter und die Freude an ihm noch nicht hat rauben lassen, auf das dringendste empfehlen.

Zwar ist vor der Hand nur der erste, den Leser bis zur Rückkehr Goethes aus Italien führende Band des auf zwei Bände berechneten Werkes erschienen; aber man darf mit Sicherheit darauf rechnen, es werde der Verfasser die noch restierende und vielleicht schwierigere und minder dankbare Hälfte seiner Aufgabe mit nicht geringerer Einsicht, Kraft und Anmut bewältigen und so sein rühmliches, wahrlich aufs innigste zu wünschendes Ziel erreichen: „auf Grund des reichen Materials, das die wissenschaftliche Forschung, die Eröffnung des Goethearchivs und glücklichste Funde im letzten Menschenalter zu Tage gefördert haben, eine neue Darstellung von Goethes Leben und Werken zu geben, die den weitesten Kreisen zugänglich und nützlich sein sollte.“

In diesem letzten Zusatz liegt der Schwerpunkt seines Unternehmens. „Den weitesten Kreisen zugänglich!“ Das sind die biographischen und ästhetischen Studien, die seit dem Bestehen der Goethe-Gesellschaft in ihren Jahrbüchern und Schriften jahrein jahraus niedergelegt werden, gewiß nicht; wollen und können es auch nicht sein. Sie werden innerhalb der esoterischen Goethegemeinde angestellt und kommen nur dieser zu gute. Die draußen stehenden „weiten Kreise“ haben herzlich wenig davon. So wenig, daß man es begreiflich finden würde, wenn ihnen, was da drinnen vorgenommen wird, als eitel Kärrnerarbeit erschiene.

Und sie hätten ja von ihrem Standpunkte in der That recht, wenn sonst nichts dabei herauskäme; die mit so unsäglicher Mühe und Geduld gewonnenen, im einzelnen an sich oft minimalen, nur im ganzen ponderabeln Resultate

Geheimbesitz von ein paar hundert oder tausend Menschen blieben; der Menge der Gebildeten und nach Bildung Strebenden kein Gewinn daraus erwüchse; die Summe ihres Fühlens und Denkens sich nicht erhöhte durch ein besseres Wissen und Verstehen ihres größten nationalen Dichters. Diese Umprägung der Goldbarren der Wissenschaft in die Münze, welche im Geistesleben der Menge, es befruchtend und steigernd, cirkuliert, ist die Legitimation der Goethe-Gesellschaft gegenüber ihrem Volke. Und für die beide, die Gesellschaft und das Volk, den, der sie ins Werk zu setzen verstand, zu gleichem Danke verpflichtet sind.

Ich habe nicht den Fürwitz, die wackeren Männer, welche sich früher und später das Umprägungs- und Vermittelungsgeschäft haben angelegen sein lassen, nach dem Wert ihrer Leistungen miteinander zu vergleichen. Das bleibe den Gelehrten überlassen. Und so gebe ich es lediglich als meine individuelle Empfindung, daß uns in Bielschofsky ein deutscher Lewis erstanden ist, will sagen: ein Mann, der seine unsäglich schwierige Aufgabe unternommen hat, ausgerüstet mit dem Wissen seiner Zeit und der allezeit — zumal in Deutschland — höchst seltenen Gabe, sich in die Seelen der Nichtwissenden zu versetzen und, den Magister draußen lassend, als Mann von Welt mit und zu den Weltkindern zu reden.

Bei welchem Dichter wäre das nötiger, als bei ihm, der sich selbst mit Vorliebe das Weltkind nannte und seine Werke ein weltlich Evangelium? Und es durfte, weil ihm, wenn einem, nichts Menschliches fremd war? er nach nichts eifriger strebte, als sich zu einem vollen, runden Menschen auszugestalten? Und sein hohes Ziel soweit erreichte, daß „alle, die ihm näher traten, den Eindruck empfingen, als hätten sie nie einen so ganzen Menschen gesehen?“ Und,

während er mit einer Ausdauer, Geduld, Innigkeit ohnegleichen nach Wahrheit, immer nur nach Wahrheit rang, sein ganzes unsagbar reiches Leben an ihre Erforschung setzend, den denkwürdigen Ausspruch thun konnte: es ärgere die Menschen, daß sie so einfach sei?

Und der, immer mit festen, markigen Knochen auf der wohlgegründeten, dauernden Erde stehend; immer sicher ruhend auf der breiten, unerschütterlichen Basis dieser lautersten Wahrhaftigkeit, die Pyramide seines Daseins und wahrlich nicht minder seines dichterischen Schaffens so hoch gipfelte, daß uns andere der Schwindel erfaßt, wenn wir hinaufblicken, wohin mit eigener Kraft zu gelangen wir niemals hoffen dürfen?

Diese Simplicität, die den flachen Köpfen ärgerlich ist, diese Höhe, die alle strebend sich Bemühenden mit tiefster Ehrfurcht erfüllt, in Goethes Leben und Werken aufzuweisen; zu erklären — versuchen wenigstens zu erklären — wie ein solches Phänomen möglich war; während man sich doch bescheidet, trotz alles Mühens mit seinem Erklärungsversuch nur zu einem gewissen Punkte zu kommen, über den hinaus wir zu Tiefen gelangen, in deren purpurnes Dunkel kein wissenschaftliches Senkblei hinabreicht — das scheint mir die Quintessenz der Aufgabe des berufenen Goethebiographen.

Eine Aufgabe, deren annähernde Lösung freilich die Inangriffnahme und relative Bewältigung noch so mancher anderer, recht sehr schwieriger in sich schließt.

Keine vielleicht schwieriger als der Nachweis, wie weit dieser wahrhaftigste und zugleich beweglichste aller Dichtergeister — der vorliegende erste Band handelt naturgemäß fast ausschließlich von dem Dichter — Finder und wie weit er Erfinder war. Wer, aus diesem oder jenem Grunde, bei der Beantwortung der schwierigen Frage sich kurz zu

fassen hat, wird, weil zu einer schematischen Methode gezwungen, immer Gefahr laufen, selbst von Wohlwollenden mißverstanden zu werden und der Nörgelsucht Übelgesinnter Thor und Thür zu öffnen. Der Biograph, der hier ausführlich sein kann und muß, ist besser daran. Er darf, über die Regel hinweg, gleich zu den Beispielen gelangen, aus denen sich dann jeder nach seinem Vermögen die Regel abstrahieren mag.

So geht unser Autor von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß, wenn Goethe, der Dichter, einen Stoff in Angriff nimmt, es niemals ein willkürlicher sein kann, sondern aus einer Keimzelle gewachsen sein muß, die, nur der Befruchtung harrend, in seiner Seele lag; niemals von einer generatio aequivoca die Rede sein kann, immer nur von einem legitimen Produkt seines Geistes und Gemütes in inniger Durchdringung. Und ebenso die Ausgestaltung des Stoffes in steter Abhängigkeit ist von der Masse seiner Beobachtung und Erfahrung in Welt- und Menschenleben. In so großer Abhängigkeit, daß, wo einmal der Nachweis nicht gelingt, der Biograph in der Lage des Astronomen ist, dem seine Berechnungen sagen, es müsse da und da ein Stern stehen, und es nur an der Unzulänglichkeit der ihm zu Gebote stehenden Instrumente liegt, wenn er sich und den andern das Phänomen nicht ad oculos zu bringen vermag. Kann, ja muß man doch Goethe, ohne sich zu widersprechen, den zugleich subjektivsten und objektivsten aller Dichter nennen. Das erstere, weil er schlechterdings nichts schaffen konnte, es hätte sich denn sozusagen selbst geschaffen, indem er es zuvor in dem Bann seiner Seele durchlebte; das letztere, weil keiner befähigter war als er, das subjektive Seelenerlebnis rein herauszugestalten als etwas, für das er in keiner Weise, außer in der künstlerischen, verantwortlich war.

In der successiven Herauskehrung der beiden Seiten von Goethes dichterischem Genius finde ich unsern Autor musterhaft. Man lese das wundervolle, dem Werther gewidmete Kapitel, um mir zuzugeben, daß kein Lob, welches seinem in dieser und jener Richtung bewiesenen Spür- und Tiefsinn gespendet wird, zu hoch und herzlich sein kann. Dann wieder das Kapitel „Innere Kämpfe“, in welchem er uns durch die Kunst seiner Darstellung zwingt, den sehnsüchtigen Drang, der Goethe aus der Dumpfheit und dem Wirrsal seiner Weimarer Verhältnisse nach Italien trieb, in seiner ganzen herzbeklemmenden Gewalt mitzuempfinden; und den Anfang des folgenden Kapitels, wo uns die Atemlosigkeit packt, mit der der Dichter dem Augenblick entgegenharrt, der ihn nach Rom führen wird, immer fürchtend, es könnte ihn der Neid der Götter zuletzt doch noch um sein höchstes Erdenglück betrügen.

In besonders günstiger Lage scheint mir der Biograph eines Dichters auch deshalb zu sein, weil er nicht verpflichtet ist, an seine Werke mit einem absoluten kritischen Maßstab heranzutreten; und sich so im Einvernehmen mit dem Geiste der Zeit findet, welche den Resultaten solcher Messungen ein nicht unberechtigtes Mißtrauen entgegenträgt. Es wird seinem Takte überlassen bleiben, wie weit er sich auf eine Kritik der Art einlassen will. Auch in dieser Beziehung, meine ich, hat unser Autor durchaus das Richtige getroffen. Er begnügt sich, von jedem Werke: Götz, Werther, Iphigenie, Tasso, die möglichst vollständige Entstehungsgeschichte zu geben; eine sorgfältige feinsinnige Analyse der Charaktere mit beständigem Hinweis auf die Modelle, die der Dichter benutzt hat, oder benutzt haben möchte. Er verschweigt mit schönem Freimut nicht, wo er Sprünge und Risse, Mängel und Fehler in der Charakteristik oder in dem Aufbau des

Ganzen zu bemerken glaubt. Hat er aber auf diese Weise alles in das rechte Licht gerückt, überläßt er die Gesamtschätzung ruhig dem Leser. So dem gewissenhaften Gärtner gleichend, der jeder Blume seine Sorgfalt zuwendet und darauf sieht, daß sie zu dem Ihren kommt, ohne die Rose mit der Nelke, die Hyacinthe mit der Levkoje in einen Wettstreit der Schönheit und des Duftes zu bringen; oder sie gar an denen zu messen, die in des Nachbars Garten blühen.

Daß der ungelehrte und nun gar der gelehrte Leser mit dem Verfasser nicht in jeder Einzelheit übereinstimmen wird, ist selbstverständlich. Es wird mit mir solche geben, die es aus ästhetischen, psychologischen und zumal sittlichen Gründen für unmöglich halten, der „Satyros" sei ebenso auf Herder gemünzt, wie die bekannte, wenig frühere Farce auf Wieland; und ich bin überzeugt, der Verfasser wäre zu einem andern Resultat gekommen, hätte er sich in diesem Falle, wie überall sonst, von der eigenen Empfindung leiten lassen, anstatt auf die Stimme eines anderen zu hören, wie gut auch der Klang sei, dessen sie sich mit Recht in der Gelehrtenrepublik erfreut.

Doch ich gerate da auf ein Feld, das ich nicht betreten wollte. Meine Absicht ging und geht nur dahin, mir den Dank der Leser zu verdienen, welche sich durch diese Zeilen bewogen fühlen, Bielschofskys „Goethe" zur Hand zu nehmen; und dem Verfasser ein herzliches Glückauf! zu der Vollendung seines schönen Werkes auf den mühevollen Weg zu wünschen.

V.

Streifblicke über den heutigen deutschen Roman.

Müßig stand ich am Markt, nun hierhin
blickend, nun dorthin.
Prächtigste Ware vollauf! Fehlten die
Käufer nur nicht!

Ranke behauptet gelegentlich, daß das intellektuelle und moralische Niveau der Menschheit so ziemlich zu allen Zeiten dasselbe gewesen sei. Das klingt befremdlich, ja völlig parador. Das Jahrhundert des Perikles und gewisse Perioden des Mittelalters! Aber so hat der Weise es auch gewiß nicht gemeint. Er hat den Gipfeln ihr Glanzlicht nicht rauben wollen, sondern denkt an die Thäler, in denen es darum nicht völlig dunkelt, weil Wald, Wiese und Felder nicht gleißen wie eisumstarrte Firnen. An Winkelriedthaten, die im Kampfe um das tägliche Brot für Weib und Kind allerorten täglich von wackeren Männern geschehen, rühmlich und heroisch, obgleich kein Lied sie meldet, keine Klio von ihnen weiß. Und wenn Lessing einmal das Gute gesammelt wünschte, das sich in schlechten Büchern findet, wollte der große Litteraturkenner zweifellos hindeuten auf die Fülle von Kenntnissen, Geist, Witz und Phantasie, welche der Strom der Zeit achtlos mit sich fortschwemmt, wie die Wellen eines Flusses den goldhaltigen Sand.

Freilich an Sand, in dem man trotz alles mühsamen Suchens keine Goldkörner entdeckt, fehlt es heuer in der Litteratur so wenig, wie in jedem Jahr an Most, der darum noch keinen guten Wein giebt, weil er sich absurd ge-

bärdet. Das war so zu jeder Zeit. Aber nicht eben oft ward es einer Zeit so leicht, aus der Masse des Schlechten und Mittelmäßigen so viel Gutes, ja Vortreffliches zu sondern, wie der unseren.

Ich spreche jetzt speciell von dem Gebiete der Erzählungskunst, das zur Zeit eine seltene Fruchtbarkeit aufweist und besonders im Jahre 1896 einen Ertrag geliefert hat, der über das Niveau einer guten Mittelernte nicht unbeträchtlich hinausreicht. War doch zu Weihnachten das Angebot so groß, daß, trotz der Güte der Ware, die Nachfrage nicht mehr mit konnte und der gesamte Bedarf des folgenden Jahres bereits gedeckt schien! Neben altrenommierten Firmen und neueren, auch schon bewährten, thaten sich allerneueste auf, die noch kein gewissenhaftester Kritiker in sein Register eingetragen hatte. Jetzt, nachdem der Drang des Marktes vorüber ist, Kisten und Kasten, Heu und Stroh abgeräumt sind, wird man erst des Segens froh; kann gemächlich zwischen den aufgehäuften Schätzen umherwandern wie in einer Bildergalerie; vor einem und dem anderen Stück, das der Beachtung vorzüglich wert scheint, sinnend stehen bleiben und zu den begleitenden Freunden bescheidentlich seine Meinung äußern.

Da ist zuerst Peter Rosegger mit seinem Roman: Das ewige Licht.

Wenn Goethe gelegentlich seine Dichtungen eine Generalbeichte nennt, hat er damit nichts, das ihm besonders zukäme, zum Ausdrucke gebracht: jedes Werk eines wahrhaften Dichters ist in dem Sinne, welchen der Altmeister hier dem Worte verleiht, eine Beichte.

Denn es giebt kein echtes Dichterwerk, das der Dichter nicht mit seinem Herzblut schrieb, in welchem er nicht sein geheimstes Denken, Schauen und Fühlen offenbarte, er mag

nun die Absicht gehabt haben oder nicht. Hat er sie nicht gehabt, wird wahrscheinlich die Beichte um so vollständiger, inniger, aufrichtiger gewesen sein.

Nicht als ob es sich dabei immer um ein Individuellstes zu handeln brauchte: eine Leidenschaft etwa, die dem Dichter über den Kopf zu wachsen droht, wie in den Wahlverwandtschaften; oder gar um ein wirkliches Vergehen, eine unabweisbare, die Seele bedrückende Schuld, obgleich auch solche Geheimnisse — man denke an Byrons Manfred! — immerhin als Unterströmung mitlaufen und auf Tendenz und Stimmungsfarbe des dichterischen Prozesses ihren geheimen Einfluß ausüben werden. Wie der Dichter sich im Verhältnisse zu seiner Zeit sieht und fühlt; ob er mit ihr gehen kann, sich zu ihr im Widerspruche befindet — auch das ist ihm eine Gewissenssache, eine heilige Angelegenheit. Mehr als anderen Sterblichen. Liegt doch hier der Schwerpunkt seiner irdischen Mission; sieht er sich doch hier vor seine ganz eigentliche Aufgabe gestellt, die er nur lösen kann, wenn er — um mit Fichte zu reden — sein Ich mit dem Nicht-Ich, welches die Welt ist, reinlich und gründlich auseinandersetzt.

Es hat Zeiten gegeben, wo diese Auseinandersetzung für den Dichter ein verhältnismäßig leichtes Geschäft war; Perioden, in denen ein gemeinsames, durch Gebrauch, Sitte, Religion allseitig ausgeglichenes Denken und Fühlen den Höchststehenden des Volkes mit dem Niedrigsten verband; der König gern bei seinem Sauhirten zu Gaste kam; das Ritterknie sich ebenso willig vor dem Heiligenbilde bog, wie das des Bauers; der Kriegsherr seinen Söldnern ein „Verfluchte Kerls, wollt ihr denn ewig leben?“ zudonnern und auf ein zweifelloses Verständnis seiner Morituri rechnen durfte.

Wir Menschen fin de siècle sind nicht in dieser beneidenswerten Lage. Wir können kein rings umfriedetes

Idyllen-Dasein führen; nur noch das des Hinterwäldlers, der mit der geladenen Büchse an der Seite schläft. Die Amme Gewohnheit betrachten wir mit mißtrauischem Auge; was grau vor Alter, erscheint uns keineswegs heilig. Da ist die Kirche — wir wälzen unser schlummerloses Haupt auf dem Kissen, ob wir nicht morgen hingehen sollen und unseren Austritt erklären. Da ist die Kunst — wir schritten freudig unseres Weges, umgrinsten uns nicht überall Lemuren, die uns ein vorzeitiges Grab schaufeln möchten. Da ist der Staat — es ließe sich leidlich in ihm leben, wenn die greulichen Agrarier nicht wären, oder die dito Freihändler, oder die dito Reaktionäre, oder die dito Socialdemokraten. Da sind die vereinigten Staaten Europas, für die wir schwärmen; da ist der ewige Friede, nach dem wir uns sehnen; nur daß die schöne Zukunft in so nebelgrauer Ferne liegt und wir, bis sie kommt, doch lieber unser Pulver trocken halten wollen.

So wogt, schiebt, drängt, hastet, schreit, tobt es auf dem Weltmarkt. Und wir können und dürfen nicht mit verschränkten Armen, müßig gaffend, beiseite stehen. Wir müssen, wie wenig uns danach zu Mute sein mag, Partei ergreifen. Vor allem, wie wir sahen, muß es der Dichter.

Er ist kein Reichstags-, Landtags-, Bezirksvereinsredner, wenn er auch, wie sie, zur Sache zu sprechen verpflichtet ist. Nur daß er es auf seine Weise muß thun dürfen. Seine Weise aber ist, in Bildern zu sprechen und sich, wie der immer identische Proteus, in immer neue Gestalten zu hüllen, von denen eine oder die andere denn doch mit besonderer Vorliebe dem Ego als Alter ego substituiert wird. Walter Scott sah sich gern in der Maske eines frisch- frei- frommen jungen Landedelmannes; Goethe liebte die impressionabeln Zweiseelen- und Herzensmenschen. Wer Rosegger kennt, wird ohne weiteres zugeben, daß es ihm nicht schwer fallen

kann, sich die Rolle eines armen Waldpfarrers, sozusagen, auf den Leib zu schreiben.

Kennt er doch den Wald — den Wald da oben auf seinen steierischen Bergen — so gut wie wenige. Was Armut heißt — er weiß aus seiner Jugendzeit ein Lied davon zu singen. Und was den Pfarrer betrifft — den katholischen selbstverständlich — wie er ihn studiert hat, bis er sich mit ihm eins weiß, eins ist, dafür bietet sein oben genanntes jüngstes Werk den glänzendsten Beweis.

Der Nebentitel besagt, daß die Erzählung „aus den Schriften" des Helden genommen ist. Es sind darunter Aufzeichnungen zu verstehen, die er, der Mitteilungsbedürftige, aus Mangel einer teilnehmenden Seele für sich selbst macht. Ein Tagebuch also — die Romanform, welche — die Briefform etwa ausgenommen; aber wer bedient sich ihrer heute noch! — am leichtesten verunglücken kann, nur unter der Hand eines Meisters nicht verunglückt.

Als ein solcher bewährt sich Rosegger in diesem Werke, das trotz seines relativ bedeutenden Umfanges — es zählt 400 und einige Seiten — den Leser auch nicht einen Augenblick ermüdet, das Sprunghafte, Fragmentarische des Vortrages niemals empfinden läßt. Überdies stellt sich für den Sachkundigen bald heraus, daß hier, wie in jedem echten Kunstwerke, die Form nicht etwas Willkürliches, vielmehr durch die Natur der Aufgabe Geforderteres und die Schale ist, welche allein diesen Kern passend umschließen konnte. Handelt es sich doch nicht darum, einen dramatischen Knoten rasch zu schürzen, noch rascher zu lösen, sondern eine lange Zeit hindurch — vierzehn volle Jahre — den Helden zu begleiten bis an das Ende seiner Bahn.

Eine dornenvolle Bahn! Ein tieftragisches Ende!

„Kein Mensch," ruft der Held einmal aus, indem er

dem Grunde dieser rauhen Herzen wurzelt trotz alledem des alten zweifellosen Glaubens mystische blaue Blume — nun aber drängt die Welt da draußen in sein umfriedetes Gebirgsthal. Erst vereinzelte Touristen und Bergfexe; dann Sommerfrischler in immer dichteren Scharen, bis aus dem stillen Bergdorfe ein fashionabler Kurort wird voller Vergnügungsjäger, Modenarren und -Närrinnen mit dem obligaten nichtigen Brimborium. Aus dem Kurorte wieder ein Industrieort, in dessen Zimmerholz- und Brettersägen, Glasfabriken, Hochöfen, Walzwerke, Kohlengruben Tausende von socialdemokratisch geschulten Arbeitern strömen, die den alten Glauben zum alten Eisen geworfen haben; den guten Pfarrer gründlich verhöhnen, als er einen christlich-socialen Verein unter ihnen stiften will; randalieren, skandalieren, revolutionieren und ihm in jeder denkbar widerwärtigsten Weise zu Gemüte führen, daß „die Ideen, welche die Zeit auf ihre Fahne schreibt, mächtiger sind als eines Menschen Wille“. Ach, und dieser eine Mensch will ja nichts, kann ja nichts als lieben, immer nur lieben! Das ist der Kampf der Ohnmacht gegen die Macht. In dem Bewußtsein, in diesem Kampfe hoffnungslos unterliegen zu müssen, unterlegen zu sein, bricht dem Manne das Herz, kommt ihm der Verstand aus dem Geleise, verfällt er dem Wahnsinn und sucht in der Felsenöde zwischen den Urwaldstannen Tag und Nacht mit der Laterne die siebenhundert Seelen, die er dem Herrn schuldet und von denen er keine einzige mehr finden kann.

Und was diesen Ausgang erst wahrhaft tragisch macht: der böse Feind, den er in der Welt da draußen — der neuen Welt, die sich auf den Trümmern der alten aufrichten will — sein greulich spukhaftes Wesen treiben sieht — er hat sich auch in seine Seele zu schleichen gewußt.

Der strenggläubige Priester von ehedem ist er nicht mehr. Wider Willen imponieren ihm diese neuen Menschen. Er findet, daß die Yark & Co. — die Gründer des Industrieortes — in der Zähigkeit ihres Willens und ihrer Thatkraft „andere Kerle sind, als unsereiner“. Es thut ihm beim Erwachen bitter leid, daß er der „napoleonische Soldat“ nicht ist, als den er sich geträumt hat, mit den Kameraden fluchend, würfelnd um ein braunes Mädchen und dabei singend, was aus der Kehle geht: „Puli pap, pap! Puli bum! Im Böhmerland geht's um.“ Er fragt sich zweifelssorgenvoll: „Sollte am Ende in jedem einzelnen die ganze Menschheit eingeschachtelt sein mit allen ihren Lastern und Lächerlichkeiten auch?“ Als er in der Schule über „Gott, den Gerechten“ lehrt, ruft ein friulisches Arbeiterkind: „Gott ist keiner nicht, hat mein Vater gesagt“; und ein anderes setzt rasch hinzu: „Aber ein Teufel ist, und das ist der Werksherr“. Er hat keine Hand, die vorlauten Buben zu züchtigen, und notiert trauernd-nachdenklich die gotteslästerlichen Reden in seinem Tagebuche. Schließlich stellt es sich heraus, daß er in einem inspirierten jungen Dörfler, der oben im Gebirge, halb und manchmal ganz nackt, ein wunderlichstes Einsiedlerleben führt, den „Ur-Christen“ und sein Ideal sieht.

Ich sagte oben, daß in diesem Buche, wie in jedem echten Kunstwerke, eine Beichte niedergelegt sei, und lasse mich in dieser Behauptung nicht irre machen durch den Einwurf, es habe der gemütvolle Dichter, der von jeher sein weltlich Evangelium so frei predigte und mit so manchem launigen Schwank und Sang illustrierte, doch gar so wenig von einem strenggläubigen katholischen Priester. Einer frappanten Ähnlichkeit zwischen dem Dichter und seinem Helden bedarf es bei diesen gewollt-ungewollten, bewußt-unbewußten Selbstbekenntnissen durchaus nicht. Der katho-

lische Pfarrer lag dem Katholiken natürlich bequemer; ein protestantischer aber hätte es mutatis mutandis auch gethan. Oder gäbe es keine protestantischen Prediger, die einer Welt, in welcher der Kampf ums Dasein allerorten bis aufs Messer mit einer Verbissenheit geführt wird, die keinen Pardon kennt, den Gottesfrieden bringen zu können wähnen, so es ihnen nur gelänge, das verdunkelte „ewige Licht“ in hellem Glanze strahlen zu machen? Und gläubig vertrauen, es werde ihnen gelingen? Und die wohl zusehen mögen, daß sich ihnen ihr „ewiges Licht“ nicht zum schwelenden Flackerflämmchen einer Laterne wandle? Ja, braucht man gerade ein Priester zu sein, um zu erfahren, wie weh es thut, seine Ideale vor dem Widerstande der stumpfen Welt eines nach dem andern in den Staub des Alltagslebens sinken zu sehen? Nagen die Geier des Neides, der Scheelsucht, der Verleumdung nicht an jedem prometheischen Herzen? Erweist Unwert dem schweigenden Verdienst nicht allerorten jede nur erdenkliche Schmach? Und wieder: fehlt es in der Politik, der Wissenschaft, der Kunst, in allen Berufen an Schwachgemuten, deren Ideale nur deshalb zerbröckeln, weil sie sie vor dem eigenen ätzenden Zweifel nicht zu schützen vermögen? An würdelosen Feiglingen sogar, die bei dem neuen Pharao, der nichts von ihnen weiß und wissen will, um ein Ämtchen betteln? Wenn alle diese Unglücklichen ihre Beichte ablegten — das Publikum würde seltsame Dinge zu hören bekommen!

Die Beichte aber, die der Dichter seinem Werke anvertraut, hat das Unschätzbare, daß sie ihn von der Last und Qual, die auf seine Seele drückte, in seiner Seele wühlte, befreit und losspricht.

Und er nun mit frischem Mut und verjüngter Kraft, erhobenen Hauptes, seinen Weg weiterschreiten kann.

Für den Leser bleibt „Das ewige Licht" deshalb nicht weniger ein tief melancholisches Buch; also keine Lektüre für jedermann. Auch schon darum nicht, weil es alles, nur nicht „spannend" ist, wie der greuliche Leihbibliothekarausdruck lautet.

Ebenso wie ein anderes, das, wie weit ab es auch durch sein Thema, die Art der Behandlung, die Natur seines Autors von dem eben besprochenen zu rücken scheint, wenn man nur das düstere Kolorit auf sich wirken läßt, ihm seltsam nahesteht. Übrigens auch darin gleicht, daß es das Werk eines echten Dichters ist. Ich meine Georgs von Ompteda „Sylvester von Geyer".

Dem Romancier, der sich vor die Aufgabe gestellt sieht, das vielgestaltige Leben getreulich abzuschildern, ist zweierlei aufs innigste zu wünschen: einmal, selbstverständlich, das rechte, gottbegnadete Talent; sodann — was nicht minder selbstverständlich ist, obgleich es nicht so scheint — eine möglichst reiche Erfahrung. Beides gehört durchaus zusammen: Talent ohne Erfahrung ist leer, Erfahrung ohne Talent ist blind. Die innige Verschmelzung des einen mit dem andern in der Seele des Dichters ist die conditio sine qua non eines Romans, einer Novelle, die auf mehr als den flüchtigen Zeitvertreib des Lesers und ein ephemeres Dasein Anspruch erheben.

Wie wenig Talent ohne Erfahrung vermag, können wir täglich mitleidsvoll beobachten an den Produktionen jugendlicher Verfasser beiderlei Geschlechts, die sich in immer bedrohlicherer Menge auf den belletristischen Markt drängen. Glaubt doch heute jeder und jede sich zum Schreiben berechtigt, dessen oder deren junge Brust eine erste Liebe in Wallung gesetzt hat; dessen oder deren unreifer Kopf über die Rätsel des Lebens eben zu grübeln beginnt! Nicht als ob es diesen gärenden Talenten — ich nehme an, daß

wirkliches Talent vorhanden ist — an jeglicher Erfahrung gebräche! Ein Stück Erfahrung ist schon da: eben jener erste Herzenskonflikt, jener erste Vorstoß in die Ideenwelt. Und weil diese Erfahrung so frisch ist, es sich hier um ein thatsächlich Selbsterlebtes handelt, das ohne banges Zagen und Zaudern, frei und fröhlich zum Ausdruck und zur Darstellung gebracht wird, umwittert solche Produktionen nicht selten ein eigener Zauber, der den Leser besticht, rührt und ihm frohe Hoffnungen auf die kräftige Fortentwickelung des „schönen Talents“ erweckt, die — sehr selten in Erfüllung gehen. Das zweite Werk bleibt hinter dem ersten zurück, das dritte hinter dem zweiten. Zuletzt stellt sich heraus, daß der Verfasser, die Verfasserin nur ein Buch zu schreiben hatten. Mein verstorbener Freund Hjalmar H. Boyesen wollte diese Beobachtung hunderte von Malen in Amerika gemacht haben; wer die deutsche Belletristik mit Aufmerksamkeit verfolgt, kann mit demselben leidigen Resultat aufwarten.

Die Ursache liegt auf der Hand. Was dem Musiker, Bildhauer, Maler, Schauspieler, Sänger zum höchsten Vorteil gereichen mag: früh in sein Metier gekommen zu sein und die Technik seiner Kunst bewältigt zu haben, ehe er noch an die selbständige Produktion geht, kann leicht ein Verderben für den Romancier werden. Mit dem coin de la nature, das der Dichter durch ein tempérament sehen soll, hat es schon seine Richtigkeit. Nur daß dieser Winkel nicht zu spitz sein darf; er in dem Maße, als das Talent sich festigt, die Technik sicherer wird, weiter werden, größere Perspektiven eröffnen, dem Talent, der Technik verstatten muß, sich höhere Aufgaben zu stellen, fernere, stolzere Ziele aufzurichten. Dazu kommt es aber schwerlich, wenn der junge, zu früh in sein litterarisches Museum gebannte, vielleicht — und

ach! wie oft ist es der Fall! — in enge ökonomische Verhältnisse geklemmte Dichter die wirkliche große Welt nur an einem seltenen „Feiertage", nur „von weitem" sieht; infolgedessen den Leser mit ermüdender Hartnäckigkeit immer wieder in denselben, einmal von ihm beobachteten Winkel blicken läßt; mit denselben studentischen und Backfisch-Reminiscenzen; den breiten Schilderungen derselben interesselosen jugendlichen Ausschreitungen und des obligaten Katzenjammers unterhalten zu können glaubt. Oder gar sich aufs Fabulieren ins Blaue legt und die Welt, die er nicht kennt — wie der Deutsche nach Heine das Kamel — aus der Tiefe seines Gemüts zu konstruieren sich vermißt.

Es gab eine Zeit — und sie ist noch nicht eben lange her — als das letztere zu unternehmen keineswegs für vermeßlich bei uns galt; ja, wo man es wohl als die Regel nehmen konnte, die nur von seltenen kühnen Ausnahmen unterbrochen wurde. Heute ist umgekehrt die Ausnahme Regel geworden, der sich fügen muß, wer nicht unerbittlich auf den Altenteil gesetzt sein will. Erfahrung und nochmals Erfahrung; Beobachtung und nochmals Beobachtung lautet die Parole.

Und da man Erfahrungen nicht wohl machen, Beobachtungen nicht füglich anstellen kann, man habe denn zu beiden die nötige Gelegenheit in ausgiebiger Fülle gehabt; eine derartige Gelegenheit sich aber nur dem bietet, der geraume Zeit im wirklichen, handelnden Leben stand; in ihm, von ihm odysseisch umgetrieben und so zum vielgeprüften Menschen wurde — im Sinne des Goetheschen Motto auf dem Titelblatt von Wahrheit und Dichtung — ist es da zu verwundern, wenn heute häufiger als sonst die Schar der Romanciers solche in ihren Reihen sieht, die ihre Lebenslehrjahre nicht in der Bücherei des Gelehrten, dem Bureau

einer Zeitungsredaktion, sondern im Kaufmannskontor, auf gefahrvollen Reisen im dunklen Weltteil, im Gerichtssaal, auf dem Kasernenhofe, dem Manöverfelde, dem Parkett vornehmer Salons, in der ahnungsvollen Heimlichkeit von cabinets particuliers durchgemacht haben?

Von diesen diversen Vorschulen stellt die des Soldaten auffallend viele Freiwillige zu der romantischen Gilde; und dazu darf man sich nur Glück wünschen. Mit ihren Genies freilich hält Mutter Natur schier überstreng Haus und einen Cervantes wird sie der darbenden Welt sobald nicht wieder schenken. Dennoch: eine bessere Vorbereitung zu dem Metier des Romancier als das Kriegshandwerk möchte es schwerlich geben. Stellt es doch seinen Mann möglichst früh fest in seine Schuhe; schmeidigt seinen Körper; schärft ihm die Sinne, öffnet ihm Aug' und Ohr; lehrt ihn die schwere Kunst des Gehorchens, die noch schwerere des Befehlens; die Formen und den Takt des Umgangs mit den Höchststehenden dieser Erde und dem gemeinen Mann; macht ihn vertraut mit dem soliden Glanze und dem glänzenden, ach wie so oft noch viel solideren Elend!

Die Vortrefflichkeit dieser Vorbereitungsschule scheinen die hervorragenden Leistungen zu beweisen, die wir auf dem Gebiete der Erzählungskunst gerade gewesenen Offizieren zu danken haben. Unter ihnen nimmt Georg Freiherr von Ompteda unbestritten eine der ersten Stellen ein.

Wenn nicht früher schon, so doch zweifellos nach seiner neuesten Leistung: dem Werke, dessen Titel oben genannt wurde.

Ich bekenne gern, seit langer Zeit keinen Roman gelesen zu haben, der mich innerlich so tief bewegt, den ich mit einem so herzlichen Gefühl der Befriedigung aus der Hand gelegt hätte. Dabei scheint das Thema das möglichst un=

ausgiebige. Was auch wäre Merkwürdiges an der Geschichte eines Jünglings aus verarmter altadliger Familie, der auf dem Gymnasium nicht recht fortkommt; als pis aller in das Kadettenkorps gesteckt wird; mit neunzehn Jahren es rite zu den Epauletten bringt; als Offizier in einer kleinen verschlafenen Garnisonstadt mehr oder weniger eifrig seine verdammte einförmige Pflicht und Schuldigkeit thut, um mit fünfundzwanzig Jahren, nicht im freien Feld, auf grüner Heid', sondern im Bett an einer landläufigen Krankheit zu sterben, ohne irgend etwas erlebt zu haben, was über das Alltagsleben auch nur um eines Strohhalms Breite hinausginge? Und an dessen Wiege keine einzige der neun Musen die kleinste Gabe dargebracht hat? Der im Gegenteil ein ganz gewöhnliches Menschenkind ist: der richtige Durchschnittsmensch, aus dessen Munde eher ein Mäuslein springen würde als ein geistreiches Wort? Dessen Leistungen in dem eigenen Fach ebenso auf dem Alltagsniveau bleiben und sicher immer geblieben wären? Ein übrigens von Herzen guter, grundehrlicher Mensch, was nach einem, freilich etwas hochmütigen Worte Lessings so herzlich wenig bedeuten will?

Und doch! und doch!

Weshalb verfolgt man die Schilderung dieses armen, armseligen Lebens, das so dahinschleicht — ohne Wirbel, ohne Welle, langsam sich fortbewegend wie ein Wiesenbach zwischen seinen flachen, einödigen Borten — mit einer Teilnahme, die von einer Seite, auf der nichts vorgeht, zur andern Seite, wo abermals nichts geschieht, ständig zunimmt, als hätte man es mit einer sensation novel zu thun? Weshalb wächst man mit den Schicksalen dieses nüchternsten aller Romanhelden zusammen so innig, als wären es die eines geliebten Bruders oder Sohnes? Teilt redlich seine bescheidenen Freuden und seine Alltagsleiden? Hofft, wünscht,

zweifelt, verzweifelt, amüsiert sich, ach! und ennuyiert sich mit ihm — alles, als begegnete es uns selbst? Und ertappt sich an mehr als einer Stelle dabei, trotzdem keine sogenannte „schöne“ in dem ganzen Buche ist, daß einem die Augen heiß werden, wohl gar eine Thräne aus den Wimpern langsam auf die anspruchslosen Blätter tropft?

Ich weiß nur eine Antwort darauf: Die Verse in Freiligraths feierlich schönem „Requiescat“:

Und auch dies ist Poesie,
Denn es ist ein Menschenleben.

Hier liegt das Geheimnis: ein simpelstes Menschenleben, aber uns vorgeführt und dargestellt in seinen intimsten Details, seinem feinsten Geäder, rund und ganz. Die souveräne, ungeheure Kraft der Wahrheit, die auf sich selbst ruht und sich selbst verbürgt. Die, trotzdem sie ja nur eine der Kunst, völlig als Natur erscheint — naiv unbefangen, achtlos der Wirkung, die sie auf uns übt, wie das Wirken und Walten der Natur — und die gerade deshalb sich als unwiderstehlich erweist.

Wahrheit! nichts als Wahrheit! Aber auch die ganze Wahrheit?

Ich möchte sagen: nein, und meinen, daß hier — in diesem mehr oder weniger der Wiedergabe des in der Wirklichkeit Beobachteten — der Unterschied liegt zwischen dem französischen und deutschen Realismus. Wenn Zola sich dieselbe Aufgabe stellte, die unser Dichter auf seine Weise gelöst hat, würde er ohne Zweifel an seinem Objekt eine häßliche Seite, eine partie honteuse aufstöbern; uns kein noch so unfreundliches Detail seiner mikroskopischen Beobachtung erlassen. Auch keinesfalls verabsäumen, mit langen Reihen von terminis technicis zu prunken; durch sorgfältiges Nachbilden der Sprachweise in den betreffenden Kreisen sich

den Anschein einer noch ganz besonders tiefen Sachkenntnis zu geben und dem Leser das Verstehen zu erschweren.

Unser Autor ist nach beiden Seiten zartfühlender, bescheidener. Daß er von den Requisiten des naturalistischen Romans à la Zola, auf die ich hier hindeute, die erstere völlig in seiner Gewalt hätte — man braucht nur an die toll übermütigen Geschichten in „Unter uns Junggesellen" zu denken, um darüber nicht in Zweifel zu sein. Aber jede Mutter kann diesen Roman, der zum größten Teil unter jungen unreifen Burschen spielt und frisch gebackenen Offizieren, denen eben der Bart sproßt, ihrer Tochter getrost in die Hand geben. Und von dem „Jargon" hören wir nur gerade so viel, wie das Kolorit der Gedanken- und Empfindungssphäre, in der wir uns bewegen, notwendig macht und die Schilderung des Metier, mit dem wir es zu thun haben, ungezwungen mit sich bringt.

So ist denn „Sylvester von Geyer" eine überaus erfreuliche Erscheinung, und der Leser wird, wenn er das Buch aus der Hand legt und er ein sinniger Mensch ist, wie ich annehme, noch lange so still vor sich hin sitzen, Betrachtungen nachhängend, die das Buch in ihm erweckt hat. Unter anderen über die fürchterliche Gleichgültigkeit, mit der die Walze des modernen Lebens über Tausende und Tausende von Existenzen weggeht, sie knickend und platt auf den Boden drückend, wie nutzloses Kraut. Und wie diese Gleichgültigkeit doch wohl nur eine scheinbare ist und das plattgewalzte Kraut den Humus bildet, aus dem das Leben eines Volkes seine Kraft zieht. Die sich zusammensetzt aus zahllosen Imponderabilien, von denen doch jede ins Gewicht fällt. Und weiter, daß, wenn wir heute im stande sind, diese kleinen und kleinsten Größen genauer zu wägen und zu messen, als es frühere Generationen ver-

mochten, wir diesen Fortschritt der modernen Kunst verdanken mit ihrem liebevollen Sichversenken in das Detail, ihrer, der Wissenschaft entlehnten, Achtung vor dem scheinbar Unbedeutendsten.

Nur ist dabei eines zu bedenken. Diese realistische Methode, so große, in die Augen springenden Vorzüge vor der älteren idealistischen sie hat, muß dafür doch einen schweren Preis entrichten. Den Preis der Großheit und Heiterkeit, welche die Merkmale der echten idealistischen Kunst sind. Man kann eben in der Kunst wie im Leben nicht alles zu gleicher Zeit haben und sein. Aber ich meine, die realistische Kunst, muß sie schon auf gewisse idealistische Prärogative verzichten, könnte und sollte, den Verlust möglichst wett zu machen, öfter und eifriger die Hilfe eines Genossen in Anspruch nehmen, der sich ihr willig bietet, nur auf ihre Einladung zu warten scheint.

Ich sehe aber diesen Genossen in dem Humor. Seltsam, wie unbeachtet er heute am Wege unserer Realisten steht, während ihre sehr gescheiten Vorfahren, die englischen Romanciers des achtzehnten Jahrhunderts, lustig über den Graben sprangen, ihn an beiden Händen ergriffen und eifrigst baten: Sei unser Gesell! zieh mit uns unsere Straße! Und doch könnte das Beispiel eines unter ihnen, in dem sie mit Fug ihren Großmeister verehren, sie darüber belehren, welche unschätzbare Vorteile der Bund gewährt, wenn man ihn ehrlich schließt und gewissenhaft hält. „Effi Briest“ ist gewiß auch ein melancholisches Buch, aber traurig macht es uns nicht. Wir lächeln mit dem Dichter über die Menschen, die so sehr viel mehr thöricht als schlecht sind. Und wenn wir uns in tiefsinnige Spekulationen über die Abgründe in unserer Brust versenken wollen, bleiben wir doch lieber davon und sagen mit Effis Vater: „Das ist ein zu weites Feld.“

Ja, Theodor Fontane versteht es meisterlich, mit dem Humor Hand in Hand zu gehen, und ist eben deshalb, oder doch nicht zum wenigsten deshalb, der große Meister. Ein wie großer, das hat er neuerdings wieder in seinen Poggenpuhls bewiesen. Mein Gott, was ist das für eine Liliputwelt, die er da vor uns aufbaut! Sie ähnelt in vieler Beziehung der in dem „Sylvester“ Omptedas, und auch dort macht uns der Dichter die Misere, die er nun einmal schildern wollte, durch Humor erträglich. Aber Fontanes ist doch breiter, behaglicher; ist, ich möchte sagen: souverän. Und mußte es hier sein. Denn die Misere in der Poggenpuhlschen Familie ist noch viel gründlicher als die in der Geyerschen. Und was diese kleinen Menschlein treiben, denken, sprechen, im Grunde noch wesentlich unbedeutender. Vielmehr nicht im Grunde, dem tiefen Grunde, in den uns der Dichter blicken läßt, und der unergründlich dunkel sein würde, schiene nicht das Licht seines Humors hell hinein. Hell und goldig, das Kleine und Kleinste mit seinem holden Schimmer umkleidend, daß wir es nun in seinem Wert und seiner Würde schätzen und verehren lernen. Und wieder einmal begreifen, wie sich das Große und Größte aus ihm aufbaut; unter anderem der preußische Staat nicht wäre, müßte er auf seine Poggenpuhls verzichten. Auf die Zähigkeit, mit der in so ganz verarmten Familien die Tradition heilig gehalten; die Kraft der Resignation, mit der die bitterste Entbehrung ertragen; die Großmut der Treue, mit der an dem Staate festgehalten wird, der für sie, die ihm ihren letzten Blutstropfen zu weihen jederzeit bereit sind, schlechterdings nichts thut.

Wie mißlich es um die realistische Kunst steht, die den Bund mit dem Humor verschmäht (vielleicht aus demselben Grunde, der manchmal den Kaiser verhindert, zu seinem

Rechte zu kommen), kann man an nur zu weiten Partien unserer modernen Novellistik beobachten, nicht zum wenigsten an J. R. zur Megedes Roman Unter Zigeunern.

Nicht als ob es diesem Autor, der, soviel ich weiß, erst ganz neuerdings in die Schranken getreten ist, an Talent fehlte! Ich spreche ihm sogar ein großes zu und will — im ganzen wenigstens — die Welt, die er uns zeigt — meinetwegen: das Stück Welt, le coin de la nature, um mit Zola zu sprechen — als richtig gesehen und richtig dargestellt gelten lassen. Aber wie trostlos häßlich ist diese Welt! Wie können wir uns beim besten Willen so gar nicht dazu bringen, an diesen Menschen herzlichen Anteil zu nehmen, ihre Lose fallen nun süß oder sauer! An diesen blasierten Männern mit den Tigerkrallen in den Glacéhandschuhen! diesen raffinierten Weibern, deren jedes Lächeln Lüge ist! Und dann — der Autor möge es mir verzeihen! — wenn ich auch, wie gesagt, die Richtigkeit seiner Zeichnung im allgemeinen willig zugebe, im einzelnen kann ich mich gelinder Zweifel nicht erwehren. Ich glaube doch, mein Berlin, in dem ich seit über ein Menschenalter wohne, auch einigermaßen zu kennen und bin insonderheit während der langen Zeit durch recht viele Salons gekommen; aber durch keinen, wie er ihn schildert und den er gewissermaßen zum Mittelpunkt seines Bildes macht. Anklänge an solche, die ich seiner Zeit frequentierte, o ja, die finde ich; ich glaube sogar, ich könnte hier und da eine Person bezeichnen, die ihm Modell gesessen hat. Ich werde mich wohl hüten, es zu thun. Von ihren Zügen sind nur die genommen, die ihnen nicht gerade zur Schönheit gereichten, und noch dazu so vergröbert und verzerrt, daß aus dem Unschönen ein abschreckend Häßliches wird. Darüber will ich mit dem Autor nicht rechten; das ist eine Freiheit, die dem Dichter gestattet

sein muß, oder er mag sein Metier nur aufgeben. Aber ich finde die Gesellschaft, die sich in dem „Salon Linker“ versammelt, aus gar zu heterogenen Bestandteilen komponiert. Ich glaube nicht, daß die schöne, feinfühlige, im Grunde tugendhafte Frau Professor hineingehört, oder zum zweitenmal den schlanken Fuß über die Schwelle gesetzt hat. Vor allem bezweifle ich aufs äußerste den Einfluß, der diesen Herren Litteraten vierten und fünften Ranges zugeschrieben wird, und der so weit gehen soll, daß sie nach Belieben einen litterarischen Ruhm kreieren oder vernichten können. Es wäre auch schlimm, wenn sie es könnten; wenn die Hauptmann, Sudermann, Fulda ihre Kränze aus solchen Händen entgegennehmen, von solchen Händen zerrissen sehen müßten. Nein! es giebt Gott sei Dank noch Richter in Berlin; nur im „Salon Linker“ verkehren sie nicht.

Die realistische Kunst hat ein zweites Mittel, ihre Gebilde von dem Odium des Banalen und im schlimmen Sinne Prosaischen, das ihnen nur zu leicht anhaftet (in den Augen vieler existiert es freilich nicht), zu erlösen: wenn sie nämlich versteht, das Dämonische, welches die Wirklichkeit viel öfter birgt, als es scheint, zu entdecken und zu entfesseln. Zola hat es — im Germinal z. B., in La bête humaine, in L'œuvre und sonst — meisterlich verstanden. Zur Megede streift in dem eben besprochenen Roman wiederholt daran. So hat Frau Lo in der infernalischen Kälte ihres Herzens etwas, das an das Dämonische grenzt; einen Schritt weiter, und die infernalische Region thäte sich uns voll auf.

Sie thut es in der Novelle Kismet, nach welcher der sie enthaltende Band trotz der zwei zugegebenen Piecen: Frühlingstage in St. Surin und Schloß Tombrowska, mit Recht den Titel führt. In diesen beiden kommt das

Landschaftliche: die Ufer des Genfersees dort, die Wüstenei unserer polnischen Grenzlande hier — sehr gut heraus, wie denn auch sonst in dieser Richtung eine der Hauptstärken unseres Autors liegt. Aber in den „Frühlingstagen“ ist die Erfindung nicht eben originell, der novellistische Konflikt von keinem hervorragenden Interesse, die Lösung unschwer vorauszusehen. Im „Schloß“ wird ein starker Ansatz zum Dämonischen gemacht, der eben schon um deshalb mißlingen mußte, weil — es ist eine Gespenstergeschichte — die spukenden Herrschaften uns nicht im mindesten interessieren.

Anders steht es mit „Kismet“. Abgesehen von allem anderen haben wir es hier mit einer schön in sich abgerundeten Komposition zu thun, in der die Ausführung der einzelnen Teile nichts zu wünschen läßt. Die handelnden Personen — es sind eigentlich nur zwei — stehen mit greifbarer Klarheit vor uns: er, ein geschwenkter Kavallerieoffizier, der in dem abenteuerlichen Leben, das er nun zu führen gezwungen, mit einer Energie, durch die er sich unsere Teilnahme sichert, gegen den Untergang siegreich kämpfte und es schließlich zu einer bescheidenen bürgerlichen Stellung brachte. Nun kann er ein armes Mädchen heiraten, daß ihn in seinem Glanze als schneidigen Steeplechase- und Manöverreiter gesehen, bewundert, geliebt hat. Aber ein Wurm nagt an der holden Blüte des jungen Eheglücks. Sie kann sich nicht vergeben, daß er durch sie in einer ihm unwürdigen Armut festgehalten, durch sie um eine Zukunft, die sie sich trotz alledem in höchstem Glanze ausmalt, gekommen sein soll. Das ist so menschlich, so echt weiblich. Sie liebt den Geliebten so, daß sie, wie sie selbst sagt, ihn aus der Alltagsmisere zu retten, ein Verbrechen begehen könnte. Und sie begeht das Verbrechen. Auf der Rückreise

von Rom, wo er für sein Haus eine bedeutende Summe einzukassieren hatte, verspielt sie in Monte Carlo das Geld, das er ihr zur Bewahrung anvertraute, und nimmt sich, da ihr brennender Wunsch, ihn reich zu machen, in sein fürchterliches Gegenteil umgeschlagen, das Leben. Er versucht, die Schuld auf sich zu lenken, und folgt ihr freiwillig in den Tod. So denn hat sich sein „Kismet", sein Fatum, an das er, der alte Spieler, festiglich glaubt, als das Dämonische, Unwiderstehliche, des Menschenwillens Spottende ausgewiesen. Um so grausiger, als nicht er direkt das Unvermeidliche heraufbeschwört, sondern das geliebte Mädchen, das durch ihre Liebe ein Teil von ihm geworden ist, den seine Vergangenheit ein für allemal jenen Mächten ausgeliefert hat, von welchen Wallenstein sagt, daß keines Menschen Kunst sie vertraulich macht.

Wie vortrefflich diese Novelle ist und wie freudig man den Dichter zu ihr beglückwünschen darf, ich müßte fürchten, mein bißchen kritisches Renommee einzubüßen, hätte ich gar keine Ausstellungen zu machen. Die erste bezieht sich auf die Unwahrscheinlichkeit, ja, Unmöglichkeit, daß ein zum Tode verwundeter Mensch, dessen Stunden gezählt sind, bei einer Fiebertemperatur von vierzig Grad zu dieser ausführlichen, detaillierten, vortrefflich stilisierten, schriftlich-eigenhändigen Relation seiner Fata im stande sein soll. Es wird dem idealistischen Dichter so sehr verargt, wenn er „gesteigerte Gestalten" schafft; da darf man doch wohl von dem realistischen erwarten, daß er weder in den Voraussetzungen seines Werkes, noch im Werke selbst uns Dinge zumutet, bei denen selbst Judäus Apella, der Heilige der Leichtgläubigen, den Kopf schütteln müßte. Und ist es wahrscheinlich, daß der Held die Summe, die er in Rom auskassiert hat — 80000 Mark — bar bei sich führt? Und wenn hier nicht eine Anweisung

an der richtigen Stelle gewesen wäre — ist es motiviert, daß er seiner Melitta das Geld, von dem er sich sonst Tag und Nacht nicht trennt, anvertraut, weil er einen Spaziergang in die Berge machen will, während sie unwohl im Hotel zurückbleibt? Das schmeckt doch allzusehr nach Absicht, nach dem Streben, die Katastrophe quant même herbeizuführen.

Was ich oben über den problematischen Wert eines Erstlingserfolges gesagt, möchte ich nicht auf eine Arbeit bezogen wissen, die, was ihren ästhetischen Gehalt betrifft, sich wohl mit „Kismet“ messen darf. Ich meine: „Die Siegerin“ von Clara Sudermann. (Wien, Wiener Mode.)

Die Dame, Hermann Sudermanns Gattin, tritt meines Wissens hier zum erstenmal mit einem Buche vor das Publikum; aber sie handhabt die spröde Form der Novelle mit einer Sicherheit und Gewandtheit, die eine vielfache Übung voraussetzen. Das sehr schwierige Thema: der Verrat der jüngeren an der älteren, von ihr, soweit sie lieben kann, geliebten Schwester — ist vorzüglich durchgeführt. Die Charakterzeichnung beider: der älteren, verheirateten, die ganz Sanftmut und Liebe, der jüngeren, welche in der Welt eine Auster sieht, die sie sich auf jeden Fall öffnen will, ist ohne Bruch und Tadel. Nicht minder die des Vaters Oberförster, dessen äußere Korrektheit mit seiner Herzenskälte so vortrefflich paktiert; des weichen, unentschlossenen Liebhabers, des brutal-egoistischen Gatten. Das ländliche Milieu: die Oberförsterei, der Wald, das adlige Gut trefflich herausgebracht. Dabei, wie es für den geschulten Novellisten heutzutage einfach obligatorisch ist, nirgends eine direkte Schilderung, nirgends eine grelle Farbe, alles in feinen Übergangstönen — symbolisch für die zwischen Gut und Bös, Kraft und Haltlosigkeit schwankenden Menschen.

Jede Scene, ohne daß man den Umriß merkt, reinlich von der vorhergehenden, der folgenden sondernd; einzelne, wenn sie den Stoff dazu in sich tragen, von hinreißender Macht der Darstellung. So die unmittelbar vor der Hochzeit der jüngeren Schwester, als die ältere den geliebten Mann in den geschmückten, hell erleuchteten Zimmern allein findet; sie in unwiderstehlichem Drange sich zum erstenmal in die Arme sinken; ihr sittlicher Instinkt der Frau sagt, daß die Ehe, die da eben geschlossen werden soll, eine moralische Ungeheuerlichkeit, ein Verrat an dem Heiligsten ist; der Heroismus ihrer Liebe sofort nach dem einzigen Ausweg drängt, der ihnen bleibt; und der Feigling von Mann sich nicht zur Flucht entschließen kann, den Augenblick der Rettung versäumt und den nächsten herbeikommen läßt, der beide für immer elend macht — klein, wie die Scene ist, so groß ist sie gedacht, mit so — ich möchte sagen: elementarer Kraft ist sie ausgeführt.

Und das humoristische, das dämonische Element?

Ich habe nicht gesagt, daß die realistische Dichtung es überall erfordert, sondern nur da, wo sie trivial zu werden droht.

Aber an der „Siegerin" ist nichts trivial, am wenigsten der Titel mit seiner schneidenden Ironie.

* * *

Der Standpunkt des älteren Naturalismus: es sei der Nachweis ihrer Wahrheit der völlig ausreichende Rechtstitel jedweder künstlerischen Schilderung, darf jetzt wohl als überwunden gelten. Freilich nur in der Theorie; in der Praxis ist sein Ansehen längst nicht gebrochen. Er hat da noch Anhänger, sehr strebsame, sehr talentvolle sogar; und so ist es nicht sowohl verstattet, sondern geboten, auf den nur schein-

bar veralteten Satz, der die Wirklichkeit dauernd mit solcher Kraft beeinflußt, von Zeit zu Zeit zurückzukommen.

Liegt es doch auch auf der Hand, wie es den Künstler reizen muß, wenn er die Virtuosität seiner Technik, seiner Mache, in der naturgetreuen Wiedergabe eines Gegenstandes leuchten lassen kann! Und ist dieser Gegenstand ein häßlicher, abstoßender, widerwärtiger, um so besser. Er pflegt derbere Züge, eckigere Konturen und, wenn nicht glänzendere, so doch drastischere Farben zu haben, als der schöne, anziehende, anmutende. Das hat den doppelten Vorzug der größeren Leichtigkeit in der Wiedergabe und der bedeutenderen Wirkung auf das Publikum. So rentiert sich die Armeleutemalerei (in Farben und Worten); und der socialdemokratische Zug der Zeit spricht seinen Segen über den humanen, gesinnungsvollen Künstler. Nicht daß er um diesen Segen buhlte! durchaus nicht! Seine socialpolitischen Ansichten können in eine ganz andere, vielleicht die entgegengesetzte Richtung weisen; möglicherweise hat er überhaupt keine (was ihm ja, als Künstler, nicht zum Verbrechen gemacht werden kann). Nein! jener Segen kommt ihm ganz ungewollt von oben, weil er eine Saite berührte — als Künstler nur, ganz absichtslos —, die in der Brust des modernen Menschen eine so starke Resonanz hat.

Diese Extravergütung wird dem naturalistischen Künstler aber keineswegs zu teil, wenn seine Wahl auf einen Gegenstand fiel, mit dem in der Wirklichkeit des Lebens niemand Sympathie hat und haben kann: weder der Konservative, noch der Radikale; weder der Skeptiker, noch der Gemütsmensch; der vielmehr allen gleich verhaßt und widerwärtig ist, die natürlich ausgenommen, welche sich sogleich verstehen, sobald sie in einem gewissen Element zusammentreffen. Ich will damit nicht etwa auf Pierre Louys „Aphrodite“ und

ähnliche pornographische Romane französischer Provenienz hingedeutet haben. Einmal handelt es sich in diesen Artikeln ausschließlich um deutsche Novellistik; sodann liegt das Genre, das ich meine, in einer anderen Richtung, nach der man harmlose Wanderer freilich auch nicht weisen darf, aus welcher man sich aber bald wieder rettet, mit einem gesunden Gefühl gründlichen Abscheus freilich, aber ohne sonst an seiner unsterblichen Seele Schaden gelitten zu haben. Denn wie widerwärtig auch das hier geschilderte Laster sein mag — verlockend, verführerisch ist es ganz und gar nicht. Die Sorte Laster, von der uns J. R. zur Megede (s. den I. T. des Artikels!) in seinem „Unter Zigeunern“ einen unerfreulichen Vorschmack gab, nur daß andere uns dasselbe Gericht, sehr viel kräftiger gewürzt und mit einer weitaus pikanteren Sauce, vorsetzen, ohne es dadurch schmackhafter zu machen. Es könnte einem weh thun, den prächtigen Georg von Ompteda in dieser Gesellschaft zu sehen; und daß man ihn da sieht, ist ein Beweis, welche dämonische Anziehungskraft die Aufgabe, ein häßliches Objekt in seiner ganzen Abscheulichkeit wahrheitsgemäß zu schildern, auf den Künstler, der sich seiner Kraft bewußt ist, ausüben muß. Er hätte sonst seinen Roman Drohnen sicher nicht geschrieben.

Auf der Welt wird niemand den Dichter von „Sylvester von Geyer“ und „Unser Regiment“ — den treuherzigen, gemütvollen, ritterlichen — auch nur einen Moment in dem Verdacht der Sympathie haben mit dem Gelichter, dessen unerfreuliche Bekanntschaft er uns in „Drohnen“ machen läßt. Verworfenes Gelichter der schlimmsten Sorte, diese Lebemänner bei „Westfal unter den Linden“: Spieler, Schlemmer und Demmer mit den obligaten Dirnen! Wüstlinge — rien de plus! Keine Spur höherer Geisteskultur, von Geist schon gar nicht zu reden! Nichts, absolut nichts,

das einem doch in etwas mit dem moralischen Schmutz, der hier aufgedeckt und aufgewühlt wird — man kann nicht sagen: versöhnte — wer und was könnte einen mit Schmutz versöhnen? — aber ihn uns doch ein wenig erträglicher machte! Der einzig halbwegs Anständige — meinetwegen im Grunde Anständige — zieht sich bald von der Bande zurück. Einen Helden hat die Geschichte nicht, darf sie ja auch, als realistisches Produkt strenger Observanz, nicht haben.

Das Lob realistisch-naturalistischer Kraft und Wahrheit, welches dem Roman zweifellos zukommt, würde aus meinem Munde noch viel heller ertönen, könnte ich es auf seine Ehrenqualitäten hin besser kontrolieren. Dazu aber — ich gestehe es zu meiner Beschämung — fehlen mir die einschlägigen Kenntnisse, Erfahrungen. Doch habe ich von Eingeweihten gehört: es habe alles seine Richtigkeit.

Mit der nackten Gemeinheit, welcher der naturalistische Dichter so mutig auf den häßlichen Leib geht, hat sich Konrad Telmann sehr, sehr selten eingelassen, und wenn er es, wie „Unter dem Strohdach“, ganz gegen sein Empfinden, dennoch that, sehr zum Schaden seiner poetischen Seele. Denn mit dem Pathos, in dem seine Stärke liegt, ist der Bestie nicht beizukommen; seine realistische Kraft aber erwies sich nicht so groß, daß die Wahrheit der Schilderung die Abscheulichkeit des Geschilderten bis zu einem gewissen Maß vergessen machen konnte; und das Götterkind Humor war ausgeblieben, als so viele Genien sich vereinigten, an seiner Wiege Gaben darzubringen.

Wackerer Konrad Telmann! Mann, in dem kein Falsch war! edler Dichter! Als ich, diesen Artikel beginnend, mir die letzte seiner Novellen „Lukretia“ zur Besprechung zurücklegte, lebte er — krank, wie immer; aber ihn krank zu sehen, an der Pforte des Todes — daran waren wir ja seit Jah-

ren gewöhnt, hatten wir uns gewöhnen müssen; jedes als einen Gewinn betrachtend, dessen Sommer ihn aus seiner italienischen Verbannung auf ein paar Wochen in seine nordische deutsche Heimat führte. Denn, wie tief Italiens blauer Himmel und ragende Pinien seine schönheitsdurstige Seele befriedigen, wie wohlig die lauen italienischen Lüfte seine kranke Brust laben mochten; wie tief er in italienische Kunst und Litteratur eingedrungen war; wie viele Stoffe zu Novellen, Romanen und Gedichten der Aufenthalt im Süden ihm gewährt hatte — er war und blieb ein Deutscher vom Scheitel bis zur Sohle; deutsch in seinem Denken und Empfinden; in der innigen leidenschaftlichen Teilnahme, mit der er aus der Ferne den Gang der vaterländischen Dinge verfolgte; wo er glaubte, daß es nötig sei und nützen könne, mit feurig beredten Worten in die Debatte eingreifend. Nun hat uns — vor wenig Monden erst — die Trauerkunde seines Todes ereilt. Da — in dem Schmerz um seinen Verlust — will sich ein kritisches Licht, das eines, wohl längst nicht das bedeutendste seiner Werke streift, wenig geziemen; da müßte man die Summe seines litterarischen Daseins aufmachen. Und es wäre keine so schwere Aufgabe trotz der langen Reihe seiner Werke und der Verschiedenartigkeit der Themata, die sie zum Vorwurf hatten. Er blieb sich nach den ersten, etwas schwerfälligen jugendlichen Versuchen, in denen er von starken, ihm selbst freilich sicher völlig unbewußten Anlehnungen an Schriftsteller, die er für musterhaft halten mochte, nicht freizusprechen ist, seltsam gleich, bis er sich in seiner letzten Zeit in seinem Schaffen von der „Moderne“ mehr als recht beeinflussen ließ. Ich meine: mehr als ihm recht und der Art seines Wesens und Dichtens vorteilhaft schien. Denn wie klar auch sein Blick war und wie scharf er zu sehen vermochte, seine Art blieb

doch die idealistische, welche die Dinge nicht lassen kann, wie sie ursprünglich beobachtet sind, sondern an ihnen modeln und bilden, sie aus der brutalen Lokalfarbe in ein abgetöntes Licht rücken, aus dem pragmatischen Zusammenhang nehmen und in einen anderen stellen muß, der das, was dem Künstler als „Idee“ vorschwebt und worauf es ihm im Grunde allein wirklich ankommt, zur Geltung bringt oder doch zu bringen scheint. Wo er diesem seinem innersten Drange nachtwandlerisch folgt, leistet er Vortreffliches; wo er ihm untreu wird — es ist, wie gesagt, nur in seiner letzten Periode der Fall, und die hätte er sicher bald überwunden —, thut er es denen nicht gleich, deren Hand naturalistisch geschult war, wenn auch ihre künstlerische Begabung sonst an die seine nicht hinanreichte. Und in seiner eigentlichen Sphäre? der der idealistischen Kunst? Es wäre ja unhaltbar, wollte man ihn zu den Großmeistern, den führenden Geistern rechnen. Er, der so hoch von seiner Kunst dachte, würde für eine solche Behauptung nur ein Lächeln gehabt haben. Sein Talent äußerte sich durchaus in einer mittleren Sphäre des Vermögens, über die hinaus es sich nicht erheben, unter die herab aber auch nicht sinken konnte, ungleich dem Genie, das neben seinen Götterbildern auch Fitzliputzis, oder — was viel betrüblicher ist — ganz hausbackenes Zeug schafft. Er gehört zu der Species überaus schätzbarer Künstler, ohne die weder das Theater noch die Litteratur bestehen kann; die, da die Genies, die Schöpfer, höchst sparsam gesäet sind, sonst in die Hände der Nichtse fallen, d. h. zu Grunde gehen müßten. Sie, welche die Garriks freilich nicht ersetzen können, aber auch keine schwierigste Rolle verderben, keinen „Faust“ schreiben, aber auch keine „Aufgeregten“; sie, denen die große Tradition etwas Hochheiliges ist, das sie denn auch so halten — sie sind es, die den Thespiskarren über

eine sonst allzu öde Strecke hinausführen auf grünes Land, das Schiff der Litteratur aus einer rücklaufenden Ebbe in frische Flut. Darum sind sie unschätzbar und alle ihnen zu innigster Dankbarkeit verpflichtet, die großen Genies vielleicht am allermeisten. Würden sie es doch trotz alledem kaum weiter bringen als der unglückliche Sisyphus, wenn der Stein, an dem ihre Kraft erlahmt — einmal erlahmt ja auch die größte —, von diesen wackeren Händen vor dem völligen Zurückrollen in den tiefsten Abgrund nicht bewahrt würde!

Sehr viel schwerer in eine bestimmte Rubrik unterzubringen ist ein anderer, jüngerer Schriftsteller, der die happy few, die ihn kennen, höchlichst interessiert und sehr viele interessieren würde, nur daß sie ihn leider nicht kennen. Ich spreche von dem Hamburger Otto Ernst.

Schon seine Vielseitigkeit macht dem Kritiker zu schaffen, denn er ist Novellist, Dramatiker, Lyriker, Essayist, gelegentlich Humorist und Satiriker pur sang. Die eigentliche Schwierigkeit, über ihn zu einem abschließenden Urteil zu gelangen (soweit von einem solchen bei einem Schriftsteller die Rede sein kann, der sicher noch eine lange Bahn zu durchlaufen hat), liegt wo anders. Nach gewissen Symptomen wäre man geneigt, ihn zu den ganz Modernen zu rechnen; nur daß da wieder andere Seiten sind, wegen derer man ihn als Idealisten ansprechen möchte. Zu den ersteren zähle ich seine Neigung zur Armeleutemalerei in der obligaten pessimistisch dunkelsten Farbengebung; das trotzig kecke Herauskehren seiner Subjektivität, mag darüber die künstlerische Form immerhin geschädigt werden; zu den letzteren sein tiefes, manchmal bis zur Sentimentalität weiches Empfinden; seine entschiedene Neigung zur Träumerei mit offenen, sonst so hellen Augen. Aus seiner Schwärmerei für Goethe läßt sich kein Schluß ziehen: der steht so hoch, daß er von sehr

weit auseinander gelegenen ästhetischen Standpunkten unter demselben Gesichtswinkel der Bewunderung gesehen wird.

Wie ist solchem Proteus beizukommen? Es würde mir ein leichtes sein, die Quintessenz seines Wesens klarzustellen, dürfte ich ihm durch alle seine wechselnden dichterischen Metamorphosen folgen. Das muß ich mir hier leider versagen: es darf mich hier nur der Novellist näher angehen. Aber das Talent dieses Mannes hat eine so entschiedene Prägung — cachet nennen es die Franzosen —, man unterscheidet seine Produktionen mühelos von denen anderer Talente; sie haben zwar alle unter sich die family likeness, die der gute Pfarrer von Wakefield bei seinen sämtlichen Kindern non sine gloria konstatierte; nicht im mindesten die Allerweltsähnlichkeit — Gott sei Dank!

Also der Novellist Otto Ernst. Hier stock ich abermals. Unter seinen bis jetzt herausgekommenen Werken (sämtlich bei Konrad Kloß, Hamburg) befinden sich allerdings zwei — nebenbei nicht eben starke — Bände, von ihm Novellen und Skizzen genannt, mit den Separattiteln „Aus verborgenen Tiefen“ und „Kartäusergeschichten“. Man müßte also billig von dem „Novellenschatz“ die Skizzen abziehen. Es blieben dann etwa sechs Piecen, unter denen der Dichter Novellen verstanden haben wird, neben sieben, für die er selbst eine andere Bezeichnung vorzog. Nun ist Skizze ein vieldeutiger Begriff, und so läßt sich vielerlei unter ihn subsumieren. Mit der Novelle steht es anders und besser. Zwar schwankt auch ihre Definition in der Ästhetik; aber man glaubt doch zu wissen, daß sie die Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit sein soll. Das ist sie denn auch bei den alten Meistern, denen sich noch unser Kleist ruhmreich anreihte. Dann haben früher und später große Künstler, wie Goethe, Tieck, Brentano, Storm, Keller,

Heyse — und wer wäre da nicht noch zu nennen! — das alte, etwas enge und trockene Schema erweitert und bereichert, bis das Gebilde schließlich eine frappante Ähnlichkeit mit den letzten Akten oder dem letzten Akte eines Dramas hatte, von denen oder dem es sich fast nur noch durch das Wegbleiben der dialogischen Form unterschied.

Nun käme man in große Verlegenheit, wäre man gezwungen, die „Novellen“ Otto Ernsts der einen oder der anderen Kategorie zu überweisen. Einige, wie „Anna Menzel“, „Der Tod und das Mädchen“, „Der Herr Fabrikant“ scheinen mehr in die erste, die man sonst auch wohl Erzählung nannte, zu gehören; andere wieder, wie „Die Kunstreise nach Hümpeldorf“, „Der Kartäuser“, „Überwunden“ in die zweite aufgeschlossenere, reichere. Schließlich kommt man dahin, zu thun, was man gleich hätte thun sollen: sie als das zu nehmen, was sie sind: durchaus eigenartige dichterische Gebilde, bei denen vielleicht das Was, das Stoffliche, nicht immer von packendem Interesse ist, dafür aber desto mehr das Wie: wie der Dichter den Stoff behandelt hat. Oder, wenn das auf das Technische hinauszuwollen scheint (woran ich hier durchaus nicht denke): wieviel und was er von seinem Temperament — um mit Zola zu sprechen —, von seinem Gemüt, seinem Geist, seiner Weltanschauung — wie ich es ausdrücken möchte — in die Geschichte, die er uns erzählt, die Verhältnisse, mit denen er uns bekannt macht, hineingelegt hat. Hinein hat legen müssen, wäre richtiger, weil er nichts erzählen und schildern kann, ohne daß ihm das Herz dabei aufgeht oder zusammenkrampft; und er, was in dem Herzen jubiliert oder klagt, heraus sagen, singen, schmettern, stöhnen muß. Thackeray macht einmal die Bemerkung: wieviel köstliche Bücher es wohl geben würde, wenn die Verfasser, was ihnen während des Schreibens sonst durch

Herz und Hirn gegangen, am Rande notiert hätten. Nun, er hat von der Freiheit des Notierens am Rande reichlichen Gebrauch gemacht, und in der That sind diese (dann allerdings in den Text, so gut es ging, verwebten) subjektiven Parabasen nicht das am wenigsten Köstliche an seinen Romanen.

Ähnlich ist es bei Otto Ernst. Ein paar Beispiele für hunderte.

Ein armer geplagter Schullehrer korrigiert die Schülerhefte, in halb wahnsinniger Qual und Verzweiflung über das ewig wiederkehrende: tu aimes ton père . . .

„Wie schmeichelnd strömt der Duft des Abends herein! Wie Kinder in der lauschigen Abenddämmerung, so spielen meine Gedanken unermüdlich im Zauber der dunkelnden Luft. Immer wieder ruf ich sie herein ins Haus — und immer wieder entrinnen sie mir, den Verlockungen des Abends gehorsamer als mir."

Wir haben es hier allerdings mit Tagebuchaufzeichnungen zu thun, wo solche Exkurse (wenn man den Geist und das Herz dazu hat) wohl berechtigt sind. Aber sie kommen unserem Dichter auch in geschlossenen Erzählungen, wie in der „Reise nach Hümpeldorf". Unter Hümpeldorf hat man sich ein beliebiges Dorf in der Nähe von Hamburg zu denken, und in diesem Augenblicke besteht die Reise darin, daß zwei Freunde (die Helden der Geschichte) dorthin (wo der eine von ihnen sein Liebchen wohnen hat) eine Wanderung machen, wobei der eine (der Verliebte) immer hundert Schritte voraus ist, der andere hinterdrein. „So hielten wir es auf Spaziergängen, und selbstverständlich wurde nicht gesprochen." Man kann Hamburgs Umgegend — von gewissen Partien der Flußufer abgesehen — nicht romantisch nennen: Äcker, Wiesen, holsteinische Heckenwege. „Nur hier und da am Wiesenrand oder fern am Horizont ein paar einsame, träu-

mende Bäume.“ Wohl! Und nun lese man die folgenden Seiten, auf denen der Dichter die Gesichte schildert, die dem hinter dem Freunde herschlendernden Freunde in dieser reizlosen Umgebung kommen! Wie da jedes Bäumchen, jede Hecke, jedes Rasenplätzchen, jeder Grabenlauf, jede Hügelwelle Sprache gewinnt, Erinnerungen weckt, so lieb und traut, so zart und duftig — wir wandern durch elyseische Gefilde, bis uns des Freundes Zuruf aus unseren Träumen weckt.

Derselbe Dichter aber in seinen Armeleutegeschichten — wenn es sich darum handelt, uns vor die pure, nackte Wirklichkeit zu stellen — mit welcher nichts verlindernden, nichts verkritzelnden Gewissenhaftigkeit waltet er seines traurigen Amtes! Siehst du, mein Freund, aus so hohlen Augen blickt das Elend! aus so frechen glotzt die Brutalität! Hörst du? so wimmert der Jammer! so wiehert die Gemeinheit! Aus diesen Geschichten (deren Krone „Anna Menzel“ sein dürfte) ist der Humor verschwunden, die spielende Anmut gewichen; die Phantasie scheint sich in ihnen zu grausamer Wahrhaftigkeit versteinert zu haben. Zolas Doktrin feiert ihre Triumphe.

Glücklicherweise ist Otto Ernsts Naturalismus kein langweiliger Pedant, wie der des großen Meisters von Meudon. Im Gegenteil! er ist, wo es nur geht, zu Konzessionen geneigt; legt gern die strenge, magistrale Miene ab und läßt uns in das Gesicht eines Schalks blicken, voll Witz, Laune und übermütigen Possen trotz Yorik. So schon in den Novellen, wenn sich irgend der Raum dazu bietet; so noch viel mehr in den Skizzen, die, weil ihre Themata eigens dazu gewählt sind, dem Dichter volle Freiheit gewähren, seinen Humor über Stock und Stein zu tummeln. Da geht es denn freilich nicht gar zimpferlich zu. Le rire est un enfant nu, sagt Balzac; und wer nackte Kinder nicht sehen mag,

bleibt besser von dem Schauspiel weg, das uns anderen eine wahre Herzerquickung ist. Wie Hans von Bülow in „Hans im Glücke“ die „Eroika“ dirigiert und mit dem Herrgott konversiert, wird mancher frommen Seele Schauder erwecken; freie Geister bewundern in der kleinen himmlischen Anekdote ein Prachtstück jenes Humors, der vor nichts Respekt zu haben scheint, während der Grundzug seines Wesens doch tiefste Ehrfurcht vor dem Hohen und Heiligen ist.

Des ist die freudige Rührung Zeuge, mit welcher der sinnige Leser den zuletzt erschienenen Novellenband der Frau aus der Hand legt, die zweifellos die größte ist unter den lebenden deutschen Dichterinnen, und mit der man unter den dahingeschiedenen nur Annette von Droste in einem Atem nennen darf. Und mir steht Marie von Ebner-Eschenbach sogar noch höher als das geniale westfälische Freifräulein: mir deucht, bei ebenbürtiger poetischer Gestaltungskraft, ist ihr geistiger Horizont weiter, ihre Welt- und Menschenkenntnis umfassender und tiefer, ihr Herz reicher, ihr Humor süßer, ihr Witz leichter beschwingt. Von den beiden Erzählungen, die der Band enthält: Rittmeister Brand und Bertram Vogelweid, zeigt jede neben den anderen besonders jene letzteren unschätzbaren Vorzüge in gleich reichem Maße. In beiden sind die Helden für die sogenannten vernünftigen Leute Narren: der Rittmeister mehr im Stile Don Quichottes, dem ritterliches Denken, Fühlen und Handeln, es koste nun, was es will, selbstverständlich ist; Bertram Vogel, genannt Vogelweid, der Feuilletonist, in dem Genre des köstlichen Mr. Bramble in Smollets Humphry Clinker, der die dear sensibility seines überweichen Herzens, um sie vor Schädigung zu bewahren, in das Stachelgewand der Satire und des kaustischen Witzes hüllt. Es gehört der Mut eines starken Herzens dazu, Gestalten wie diese auf

der novellistischen Bühne von heute auftreten zu lassen vor einem Parterre, das für idealistischen Schwung nur ein skeptisches Lächeln hat; die Handlungen, die aus solcher Denkungsart fließen, mit dem Maßstab seiner nüchternen Alltagsweisheit mißt und sie dann selbstverständlich mindestens höchst extravagant und, bei Licht besehen, äußerst unwahrscheinlich, ja völlig unmöglich findet. Unmöglich! Was ist diesen klugen, respektablen Leuten nicht alles so! Ich weiß ein Lied davon zu singen. Wie oft habe ich nicht zu hören bekommen: „Alles ganz schön und gut, Verehrtester; aber dergleichen giebt es ja nicht! das kommt ja nicht vor! Ein Gefängnisdirektor, der seine Sträflinge herausführt, eine Wassersgefahr, die der Stadt droht, zu bekämpfen! Der Mann gehört ins Irrenhaus!“ Und es ist noch kein Jahr vergangen, da melden die Zeitungen aus Schlesien nicht einen ähnlichen, nein! den völlig identischen Fall, nur daß der Held der Wirklichkeit seine Schar in ihre Mauern zurückgeleitet, der des Romans aus dem Kampfe mit dem Element als toter Sieger von ihr heimgetragen wird. Das alte Wort: truth is stranger than fiction, sie wollen es ja nicht glauben, die Neunmalweisen! Und da bewundere ich die Meisterschaft unserer Dichterin, die sich als Eideshelfer der Wahrhaftigkeit ihrer Gebilde den Humor herbeiruft, der mit scheinbarer Mitleidlosigkeit und völliger Inpietät seine Lichter über sie hinspielen läßt, daß alle Schroffen, Ecken und Kanten haarscharf hervortreten, und der Philister sagt: Verrückt ist der Kerl freilich; aber lachen muß man über ihn doch! — Was hat der nicht alles gewonnen, der den Philister zum Lachen bringt! und ihm, der sich über die dumme Welt so erhaben fühlt, gerade in diesem Augenblick des selbstgefälligen Triumphes die Ahnung wenigstens wirklicher Erhabenheit in die nüchterne Seele schmuggelt!

Und ein zweiter Beweis der künstlerischen Vollreife der bewunderungswürdigen Frau.

Goethe sagt gelegentlich: der Humor verdirbt zuletzt alle Kunst. Das hat seine volle Geltung, wenn man den Accent auf „zuletzt“ legt; will sagen, wie Sterne in Tristam Shandy, den Humor fessellos schalten läßt, worüber dann freilich das Kunstwerk in Stücke geht. Unsere Dichterin ist so klug, wie sie weise ist. Sie sagt zu dem übermütigen Gesellen: bis hierher und nicht weiter! nicht einen Schritt! Innerhalb meiner künstlerischen Kreise darfst du dich tummeln, wie du magst; stören darfst du sie mir nicht! So sind denn die beiden Erzählungen, wie frei und ungeniert auch der Humor in ihnen rumort, wirkliche Novellen, dichterische Darstellung einer merkwürdigen Begebenheit, in welcher alles Handlung ist, die ohne Unterbrechung fortschreitet, den Personen Gelegenheit gebend, in den Konflikten, in welche sie geraten, ihr Innerstes herauszukehren.

Das ist viel; höher steht mir ein anderes.

Je älter ich werde, um so wertvoller wird mir bei der Betrachtung eines Kunstwerks der Blick, den es mich in die Seele seines Schöpfers, in sein tempérament thun läßt. Ich übersetze aber den französischen Ausdruck nicht mit „Temperament“ — was nach meiner Ansicht einen ganz schiefen Sinn giebt — sondern etwa mit Gemütsverfassung, in der ja allerdings, was wir gemeiniglich unter Temperament verstehen, ein immerhin wichtiger Faktor ist. Durch diese Gemütsverfassung — das Resultat und der Niederschlag seiner durch natürliche Veranlagung, Erfahrungen, Erlebnisse, Nachdenken, Studien formierten Weltanschauung — muß der Dichter, der Künstler jedes Objekt sehen, das er zur Darstellung bringt. Und sie ist es im letzten Grunde, was über das Interesse, welches wir an dem Dichter nehmen, über

den Grad des Wohlwollens oder der Abneigung entscheidet, mit dem wir uns zu ihm hingezogen, von ihm abgestoßen fühlen. Das Subjekt trägt über das Objekt, der Darsteller über das Dargestellte, das Wie über das Was den Sieg davon; ist uns das Wichtigere, Merkwürdigere in dem Dichterphänomen. Die Erinnerung an das Werk kann und wird im Laufe der Zeit bei uns verblassen; das Bild, das wir uns aus ihm und seinen Geschwistern von dem Urheber gemacht haben, bleibt; ja wird sich nur noch immer mehr vertiefen. Du hast die Einzelheiten von „Rittmeister Brand", „Bertram Vogelweid", vom „Gemeindekind", „Lotti" u. s. w. vergessen, so gut wie vergessen. Sobald der Name Marie von Ebner genannt wird, umweht es dich wie Blumenduft aus einem Sommergarten; atmest du in einer Atmosphäre, in der es unerlaubt ist, ein häßliches Wort über die Lippen zu bringen, einer unlautern Empfindung nachzuhängen.

Ein Gewinn, mit dem kein anderer zu vergleichen ist. Die Bewunderung hoher Menschen erhöht uns selbst; in den Momenten inniger Verehrung einer wahrhaft schönen Seele streifen wir von uns ab, was uns ja sonst leider alle bändigt.

VI.

Ein paar Blicke in die amerikanische Romanlitteratur.

Finden so im fernsten Lande
Gleiche Lust und gleiche Qual;
Spüren unsichtbare Bande;
Nennen's international.

I.

Vielleicht ist niemand besser im stande, eine Gesellschaft in intellektueller, moralischer und ästhetischer Hinsicht richtig zu taxieren, als ein Individuum von Geist und Bildung, das in und mit dieser Gesellschaft ausreichend verkehrt, ohne doch aus ihr hervorgegangen und ihr integrierendes Mitglied zu sein. Goethes Sentenz in Ottiliens Tagebuch: „Die größten Vorteile im Leben überhaupt wie in der Gesellschaft hat ein gebildeter Soldat“ konnte nicht wohl von einem Mitgliede des Standes, sie mußte von einem Civilisten ausgehen, wie umgekehrt gerade der „gebildete Soldat“ den Civilisten um so manches, was dieser vor ihm in der größeren Freiheit der Bewegung und sonst voraus hat, beneiden dürfte.

Etwas Ähnliches, oder auch dasselbe findet statt, wenn es sich um die Wertschätzung von Nationen handelt. Auch hier springt die günstigere Position des Ausländers gegenüber dem Einheimischen in die Augen. Dieser, der sich stets nur nach dem eigenen Maße mißt, wird sich bald zu klein, bald zu groß schätzen; jener, dem sich für alles und jedes an der eigenen Nation ein Vergleichungspunkt bietet,

viel sicherer das richtige Maß zu finden wissen. Immer die Voraussetzung festgehalten, daß der Beurteiler ein denkender Kopf ist, Augen und Ohren zum Sehen und Hören und — nicht zum letzten — ausgiebige Gelegenheit hat, umfassende und eingehende Beobachtungen anzustellen.

In dieser günstigen Lage, wenn es amerikanisches Wesen zu taxieren gilt, befand sich Hjalmar H. Boyesen*). Norweger von Geburt, hatte er, bevor er Amerika zum erstenmal sah, bis zum einundzwanzigsten Lebensjahre Zeit genug gehabt, in Haus, Schule und Universität seine Heimat kennen, schätzen und lieben zu lernen. Dann, ursprünglich auf Wunsch und Antrieb des Vaters, eines begeisterten Verehrers der großen Republik jenseits des Oceans, vorläufig zu einem kürzeren Besuch hinübergegangen, hatte er schließlich so lange drüben gelebt, daß ihm, als er vor ein paar Jahren auf einer Erholungsreise nach dem Geburtslande bei seinem alten Freunde Björnson zu Gast war, es ihm schwer fiel, sich in seiner Muttersprache geläufig auszudrücken. Freilich, wenn man dreiundzwanzig Jahre lang — ein Menschenalter fast — nur die einst fremde Sprache gesprochen und geschrieben hat! Dazwischen allerdings auch deutsch, noch dazu ex officio. Denn Boyesen bekleidete seit länger als einem Decennium die Professur der deutschen Litteratur, erst an der Cornell-University, dann am Columbia-College, nachdem er, sich zu diesem Amte vorzubereiten, über Jahr und Tag in Deutschland verweilt und unter Zarnckes Leitung in Leipzig eifrig studiert hatte.

*) Im Spätherbste 1895 raffte den Trefflichen in der Vollkraft seiner Jahre und seines Schaffens ein Gehirnschlag hinweg zum Schmerz seiner zahlreichen persönlichen Freunde, zu denen zu gehören ich mich rühmen durfte; zum Kummer seines wirklichen und seines Adoptiv-Vaterlandes, die beide gleiche Ursache hatten, auf den sinnigen Gelehrten, den reichbegabten erfolgreichen Novellisten und Lyriker stolz zu sein. A. d. V.

Aber zur Hauptsprache ward ihm doch die englische, und mußte es werden für jemand, der von dem brennenden Ehrgeiz erfaßt war, sich unter die amerikanischen Schriftsteller einzureihen, und sein Ziel erreichte, vier Jahre, nachdem sein Fuß amerikanischen Boden betreten: 1873 mit seinem ersten Roman „Gunnar“, welchen das „Atlantic Monthly“ brachte — damals hinsichtlich der Autorität und des Wertes in litterarischen Dingen das vornehmste unter allen seinen Konkurrenten. Ein merkwürdiger Fall sprachlichen Aneignungsvermögens, der in der Litteraturgeschichte wenige seinesgleichen haben dürfte!

Seit jenem erstaunlichen Siege des Genies und Fleißes rangierte Boyesen unbestritten unter den Schriftstellern der United States, und wenn man die besten Namen nannte, ward der seine schwerlich jemals ausgelassen. Nimmt man dazu, daß er mit einer Amerikanerin verheiratet und Vater von vier heranwachsenden Söhnen war, die sicher auf ihr amerikanisches Autochthonentum stolz sind; daß der vielbeschäftigte Mann noch immer, wenn es sein mußte, Zeit und Kraft hatte, sich in eine Wahlschlacht zu stürzen — zu der er sich nicht erst die Parole von seinen deutschen Freunden Carl Schurz und Oswald Ottendorfer, dem Verleger der „Newyorker Staats-Zeitung“, zu holen brauchte — wer könnte an der vollständigen Metamorphose dieses Nordlandssohnes in einen regelrechten Yankee zweifeln?

Nur, wer das alte „Naturam expellas“ nicht für eine Phrase hält und bedenkt, daß die Eindrücke, die Gemüt und Geist in den Jahren der für alles empfänglichen Jugend empfangen, mit der Macht der Natur wirken und kein noch so langer späterer Aufenthalt in einem Adoptivlande sie gänzlich verwischen kann, so wenig, wie er den Typus der Rasse in seinen körperlichen und geistigen Vorzügen und

Gebrechen völlig zu wandeln vermag. Wäre das der Fall, so hätte Boyesen, der Romancier, vor seinen amerikanischen Brüdern in Apoll nicht das voraus gehabt, was ihn uns ebenso merkwürdig und wert macht: die bei aller Liebe für das Amerikanertum konservierte Unbefangenheit und Objektivität des Urteils dem amerikanischen Wesen gegenüber.

Und gerade deshalb möchte ich das Studium seiner Werke allen empfehlen, denen es um eine wirkliche Einsicht in dieses Wesen zu thun ist; insonderheit den vielen, die das Verlangen empfinden, die fragmentarischen und oberflächlichen Beobachtungen, wie man sie während eines vielleicht — man möchte sagen: immer zu kurzen Aufenthaltes drüben machen kann, zu vervollständigen und zu vertiefen.

Boyesen ist in seiner novellistischen Laufbahn in einer Weise vorgegangen, die seiner Bescheidenheit und Klugheit zu gleicher Ehre gereicht. Nachdem er sich, wie wir sahen, mit fast unglaublicher Schnelligkeit des Organs der fremden Sprache bemächtigt, widerstand er der Versuchung, der mancher andere erlegen wäre, die neue Kunst und Kraft nun auch sofort an amerikanischen Stoffen zu erproben. Er sagte sich, daß er dabei zweifellos den eingeborenen Dichtern gegenüber den Kürzeren ziehen müsse, und wählte sich für seine ersten novellistischen Versuche ein Feld, wohin wiederum jene ihm nicht folgen konnten, und das ihm doch eine poetische Ernte versprach, die man ihm in der neuen Heimat gern abnehmen würde. Dies Feld war seine alte Heimat, sein Norwegen, in das er sich von seinen Jugenderinnerungen zurücktragen ließ, um aus ihnen heraus eben jenen Roman zu schaffen, der ihm die Thür zum editorial room des „Atlantic Monthly“ und mit ihr die Pforten der amerikanischen Litteratur öffnete. Und da er doch nun einmal Deutschland kannte und amerikanische Ohren gern von

der merkwürdigen Heimat alter Schlösser hören, deren Ruinen sich in den Fluten des Rheines spiegeln, weshalb nicht in „Des Normanns Pilgerfahrt" einen Abstecher dahin machen? Und nun einen Schritt weiter die „Tales from two Hemispheres" und eine lange Reihe anderer Geschichten schon auf amerikanischem Boden spielen, aber eingewanderte Nordländer beiderlei Geschlechts die Helden und Heldinnen sein lassen? Was er da schildert, er, der eingewanderte Nordländer, hatte es ja an seinem eigenen Fleisch und Blut erlebt, oder an dem seiner Landsleute miterlebt: namenloses Staunen über die fremde Welt; unsicheres Tasten nach einem Pfad, der in diese Wildnis führt; langsames Vorwärtskommen; kühnste Hoffnungen übergipfelnde Erfolge; lähmende, erschreckende, zur Verzweiflung und in den Tod treibende Enttäuschungen. Wahrlich ein reiches, dankbares Thema, das dann der Dichter auch auf das beste zu verwerten verstanden hat, ja, an dem er erst so recht eigentlich zum Dichter geworden ist. Unsere eigene Litteratur, so reich an trefflichen Novellen, dürfte wenige aufweisen, die sich mit „The Man who lost his name" an herzgewinnender Innigkeit und rührendem Pathos messen können*).

Nun war der kühne Pionier weit genug in das Neuland vorgedrungen, hatte es nach allen Richtungen durchstreift, — es war ihm keine Wildnis mehr. Scheffelweise hatte er bereits Salz mit den Einheimischen gegessen, sie in ihrem Thun und Treiben bis in die intimsten Details wohl beobachtet, ihr Thun und Treiben, wie es sich für einen braven Adoptivsohn schickt, jahre- und jahrelang redlich mitgemacht — er durfte es wagen. Durfte wagen, in Rom wie ein Römer

---

*) Deutsch von mir unter dem Titel: „Einer, der seinen Namen verlor", in Engelhorns Romanbibliothek. I. Jahrgang, Band 23.

zu sprechen in der Sprache, die ihm schon längst so geläufig war, daß er bereits über sie die Muttersprache zu vergessen anfing.

Es folgte seine letzte Periode: die seiner specifisch amerikanischen Romane.

Eine längere Reihe, von der ich nur über den einen etwas ausführlicher berichten will: „The Mammon of Unrighteousness“, der mir als das bedeutendere Werk erscheint und vielleicht gerade seines größeren Gewichtes wegen sich schwerer Freunde erwerben dürfte, als etwa „The Daughter of the Philistines“ oder „Social Struggels“, die weniger tiefgründig und auch in einem leichteren Stil geschrieben sind.

„Der ungerechte Mammon“ — ein Titel, nebenbei so dunkel wie das Gleichnis im 16. Kapitel des Evangeliums Lucä von dem ungerechten Haushalter, der nachträglich für seine Durchstechereien von dem reichen Herrn höchlichst belobt wird. Ich vermute, es steckt ein gut Teil Ironie in dem rätselhaften Titel, und der Dichter will sagen, daß seine lieben Landsleute (er durfte sie jetzt so nennen) Vers 9 nur bis: „Macht euch Freunde mit dem ungerechten Mammon“ lesen und das Folgende „auf daß, wenn ihr nun darbet, sie euch aufnehmen in die ewigen Hütten“ als eine cura posterior ansehen, über die man sich vorläufig den Kopf nicht zu zerbrechen braucht.

Hat er es wirklich sagen wollen?

Die Antwort auf die Frage muß der Roman selbst geben, in dessen Vorrede der Autor versichert: „Mein einziges Bestreben in diesem Buche war, Personen und Verhältnisse zu schildern, die völlig und typisch amerikanisch sind. Ich habe alle romantischen Traditionen mißachtet und mich einfach bei jeder Vorkommenheit gefragt, nicht, ob sie amüsant sei, sondern ob sie der Logik der Wirklichkeit ent-

spreche — in Farbe und Ton entspreche dem amerikanischen Himmel, dem amerikanischen Boden, dem amerikanischen Charakter." Sollte sich nun herausstellen, daß seine nach der Natur gezeichneten Personen mit gänzlicher Hintansetzung der frommen Nutzanwendung des weltlichen Gebotes sich nur an dieses halten, so wäre freilich die Ironie offenbar.

Und es stellt sich heraus als eine Regel, welche in ihrer Kraft und Ständigkeit durch die wenigen Ausnahmen nur bestätigt wird. Schleppen doch sogar diese wenigen Ausnahmen die Kette der Regel am Fuße hinter sich her! Da ist der alte Obed Larkin, vielleicht der originellste, am meisten typisch amerikanische Charakter des Romans. Er hat es aus ärmlichen Verhältnissen heraus durch eminenten, strupellosen Geschäftssinn zu ungemessenem Reichtum gebracht und bei dem Landstädtchen, in welchem er residiert, ganz aus eigenen Mitteln eine vielbesuchte, mit allen wissenschaftlichen Notwendigkeiten reich ausgestattete Universität gegründet. Dabei ist er für sein Teil ein völlig ungebildeter Mensch geblieben, der seine Muttersprache weder richtig spricht noch schreibt; ohne höhere geistige Bedürfnisse, ohne eine Spur von Verständnis für das, was da auf seiner eigenen Universität getrieben wird; voll Verachtung gegen die Professoren, die er wie Schuljungen behandelt. Und warum er nun Millionen für das Institut ausgegeben hat und auszugeben fortfährt? Aus Ruhmsucht? Eitelkeit? Man sollte es meinen, und doch trifft es die Sache nicht ganz. Er hat das wenige, was er weiß, sich in saurer Arbeit selbst zusammensuchen müssen, furchtbar unter seiner Unwissenheit gelitten, wohl begriffen, daß Wissen Macht ist. Nun sollen andere es leichter und besser haben, ein Wunsch, in den der patriotische Gedanke hineinspielt, es werde so durch die Ausbreitung des Wissens der Glanz und Ruhm des Vater=

landes erhöht werden. Hier scheinen in einer Menschenseele die unglaublichsten Widersprüche vereinigt und die doch durch die Dichterkunst glaublich werden. Ich kann das nicht ins einzelne verfolgen; man muß es eben lesen.

Wo man denn auch das folgende Kuriosum kopfschüttelnd hinnehmen wird.

Dieser prosaischste der Menschen hat sich in seiner Jugend leidenschaftlich in eine schöne, extravagante, sittenlose Person verliebt, die es dann so arg treibt, daß er sie verstoßen muß. Aus der unglückseligen Ehe ist ihm ein Kind erblüht: seine Tochter Gertrud, ein sich herrlich entwickelndes Mädchen, das einzige Wesen auf Erden, für das in dem erkalteten Herzen des Sonderlings noch eine warme Stelle reserviert bleibt. Als Gertrud sich aber einfallen läßt, seinem Verbote zu trotzen und zu dem schlimmen Weibe, von dem sie erst jetzt erfahren hat, daß es ihre Mutter sei, nach Newyork eilt, verbietet er ihr die Wiederkehr in sein Haus; betrachtet sie als eine, die für ihn tot ist, gleichviel, ob die Unerfahrene in dem Babel am Hudson kläglich zu Grunde geht, oder nicht. Und es ist nicht sein Verdienst, wenn sie gerettet wird, sondern das ihres Vetters Aleck, der sie liebt und heiratet und mit ihr eine Ehe führt, welche im Vergleich zu der seines Bruders Horace mit der schönen Kate eine ideale zu nennen ist.

Die Schilderung dieser beiden Ehen nimmt die zweite Hälfte des Romans ein. Die erste Hälfte spielt in Toryville, jenem Landstädtchen, das der alte Obed zu einer Universitätsstadt gemacht hat. Die Brüder sind Advokaten und Kompagnons, aber sehr ungleicher Natur: der ältere, Horace, ein willensstarker, rücksichtsloser Streber; der jüngere ein weicher, uneigennütziger, sich in phantastischen Illusionen wiegender Träumer. Er hat sich, angewidert durch den Mammonismus,

der in Toryville zu Hause ist, nach der Metropole gewandt und fristet dort als Zeitungsreporter, dann als Hilfslehrer an einem Erziehungsinstitut ein nach amerikanischen Begriffen kümmerliches Leben, das nun seine geliebte Gertrud wohl oder übel zu teilen gezwungen ist. Mehr übel, als wohl. Sie kann nicht vergessen, daß sie als reiche Erbin geboren wurde, und quält den armen Aleck, trotzdem sie ihn liebt, mit ihren vornehmen Capricen und aristokratischen Velleitäten bis aufs Blut. Sie möchte den Gatten, der sich in denselben Aspirationen wiegt, als großen Dichter sehen, im Grunde nur, weil sie dann von den selbstverständlich enormen Erträgnissen seiner Bücher als Herrin einer fashionablen Villa in einem fashionablen Vororte der Hauptstadt ein fashionables Leben führen und es ihrer reichen Schwägerin einigermaßen gleichthun könnte.

Einigermaßen, denn das Vermögen des alten van Schaak aus einer der ältesten Knickerbockerfamilien, des Vaters von Kate, Horaces Gattin, ist unermeßlich. Niemand weiß das besser als Kate selbst, das Musterbild einer feinen amerikanischen Lady. „Miß van Schaak war eine hochgewachsene, schlanke Brünette mit schönen, regelmäßigen Zügen. Alles an ihr war klar, deutlich, scharf begrenzt. Ihre Lippen hatten feste, reinliche Rundungen; jede Linie, jeder Zug ihres Gesichts war von der höchsten Feinheit und deutete auf Jahrhunderte von Civilisation zurück. Dabei war sie so herausfordernd sauber, daß die Sauberkeit bei andern von einer geringeren Qualität erschien.“

Daß die geistigen und moralischen Qualitäten dieser exemplarischen jungen Dame ihrem Äußeren entsprechen werden, läßt sich voraussetzen. „Sie konnte augenscheinlich alles sein, was ihr zu sein beliebte; konnte bezaubern oder abstoßen mit demselben Vorbedacht und beliebte das letztere

ebenso oft zu thun als das erstere. Sie fühlte sich in der Lage einer Souveränin, um deren Gunst sich Tausende vergeblich bewerben, und sie war nicht gesonnen, von ihren Gunstbezeigungen einen verschwenderischen Gebrauch zu machen.“

Horace, ihr Gatte, ist natürlich der nächste dazu, das alles auf seine Kosten zu erfahren. Er hat, um die reiche Erbin heiraten zu können, in Toryville die Tochter des Geistlichen, die ihn liebt und mit der er versprochen war, sitzen lassen. Die Strafe für seinen Verrat läßt nicht auf sich warten. In den Augen der hochmütigen Aristokratin bleibt er, trotz seiner geschäftlichen Schneidigkeit, politischen Finesse und parlamentarischen Begabung, der Plebejer, der sich einfach ihren Launen zu fügen, nach ihrer Pfeife zu tanzen hat. Wie der Starke sich allmählich unter das Joch der noch Stärkeren beugen lernt, der Mammonsdiener in der Gattin die Oberpriesterin seines Gottes anerkennen und sich vor ihr demütigen muß — das wird uns mit einer Kunst vorgeführt, die unsere volle Bewunderung herausfordert. Für den Beteiligten ungemein beschämend und für den Leser ebenso ergötzlich ist die kleine Episode, mit der dieser eheliche Feldzug und zugleich der Roman schließt. Horace bekommt eines Tages ein Schreiben aus dem Kabinett des Präsidenten mit der Anfrage, ob er den Posten eines Botschafters am Petersburger Hofe annehmen würde. Eigentlich steht sein Ehrgeiz nach einer anderen Richtung — es ist dies eine Ausbiegung aus dem Wege zum Präsidentenstuhl, den er ambitioniert. Andrerseits ist die Ehre wieder so groß, und er weiß, daß es Kate Freude machen wird, wenn er acceptiert. Auf jeden Fall sieht er in dem Antrage nur eine Auszeichnung, die dem einflußreichen Senator gebührt, und durch die man sich seinen Beistand sichern will.

Nun bei dem Abschiedsdiner, das Vater van Schaak dem jungen Paare giebt, das morgen nach St. Petersburg abdampfen wird, ergeht sich Horaces Tischnachbarin in allerhand malitiösen Sticheleien und Anspielungen, die darauf hinauslaufen, daß es sich mit der Ernennung doch wohl anders verhalten möge, als Horace annehme, bis denn dieser unmutig ruft:

„Ich bitte Sie, sagen Sie mir ohne Rückhalt: hat irgend jemand, soviel Ihnen bekannt, diesen Posten für mich gefordert?“

„Ich weiß nicht,“ antwortet sie.

„Was denn meinen Sie mit Ihren Insinuationen?“

„Ich meinte dies, daß Mr. van Schaak 20000 Dollars von Kates und 25000 von seinem eigenen Gelde an den republikanischen Wahlfond zahlte, damit man Ihnen diese Stelle gebe.“

Der Autor hat in der Einleitung versichert, daß in dem Roman nichts vorkomme, das nicht nach der Natur gezeichnet wäre. So müssen wir ihm denn auch die volle Verantwortung für einen Zug, wie den obigen, überlassen, der in unsern Augen einen bösen, allerdings für uns nicht mehr überraschenden Makel des amerikanischen Charakters illustriert.

Wie denn auch sonst in dem Buche gar manches zur Sprache kommt, was für das Amerikanertum nichts weniger als schmeichelhaft ist, so wenig, daß es eben nur ein Amerikaner sagen darf.

Und doch vielleicht nur einer sagen, es wenigstens so sagen konnte: mit dieser Unbefangenheit und zugleich tiefen Einsicht in den Kern der zur Sprache gebrachten Sache, der kein geborener Amerikaner war, sondern seine normännische Geradheit und Ehrlichkeit mit übers Meer gebracht und drüben so rein bewahrt hatte wie das Gletschereis seiner heimischen Berge.

Die amerikanische schöne Litteratur verdient, nachdem sie sich — es ist noch nicht eben lange her — von dem übermächtigen Einfluß der ausländischen Litteraturen — besonders der englischen — frei gemacht und ein völlig selbständiges Gepräge angenommen hat, von uns genauer studiert zu werden.

Als Vermittler zwischen unserer und der amerikanischen Denkweise könnte ich niemand wärmer empfehlen als unsern amerikanisierten Stammesverwandten Hjalmar Hjorth Boyesen.

II.

„In jedem Monat lassen unsere Verleger einen Schauer von einheimischen Romanen und Novellen auf den Markt herniederregnen. Eine große Zahl dieser Bücher ist von jungen Damen der gebildeten Kreise verfaßt und meist gesund im Ton und treffend in der Zeichnung der Charaktere. Die Lektüre ist angenehm, anregend und unterhaltend; der Humor (der eine allgemeine Gabe der amerikanischen jungen Damenwelt zu sein scheint) gefällig und fein; man gelangt naturgemäß zu der Erwartung, daß eine Schriftstellerin, die im stande ist, so zu debütieren, eine bedeutende Zukunft vor sich haben werde. Dennoch ist dies eher die Ausnahme als die Regel. In den weitaus meisten Fällen lassen die frühreifen und begabten jungen Damen nie wieder etwas von sich hören, oder ihrem ersten ruhmreichen Buche eine zweite Veröffentlichung folgen, die gleichbedeutend mit einer Niederlage ist, um dann vom Schauplatz der Öffentlichkeit in die Stille des häuslichen Lebens zurückzusinken.“

Es war Hjalmar Boyesen, der in einem seiner kritischen Essays diese Bemerkung machte. Sie ist ursprünglich nur auf die amerikanische Romanlitteratur, soweit sie aus weib-

lichen Federn stammt, gemünzt, könnte aber, wie sie dasteht, auch zur Kennzeichnung der analogen Zustände bei uns zu Lande dienen. Das weiß keiner besser, als wer in der Lage ist, jahraus, jahrein in kurzen Zwischenräumen mit Manuskripten aus zarten Frauenhänden beehrt zu werden, unweigerlich begleitet von der Bitte, der Verfasserin auf Pflicht und Gewissen sagen zu wollen, ob sie es wagen dürfe, mit diesem ihrem Erstlingswerk vor das Publikum zu treten. Man ist erstaunt über die Fülle von Geist, Gemüt, scharfer Beobachtung des Lebens, ja, auch technischer Gewandtheit, die man hier vereinigt findet; man darf aus Herzensgrunde loben; man thut es. Die Arbeit — Roman oder Novelle — wird gedruckt, und — es ist wieder einmal einer von den „weitaus meisten Fällen“, deren Signatur unser amerikanischer Freund oben gegeben hat.

Dabei ist nichts zu verwundern. Man darf wohl ohne Übertreibung sagen, daß jedes dem Jugendalter entwachsene Individuum der wohlsituierten, in einer von Bildungselementen aller Art durchtränkten Atmosphäre heimischen Minorität mit seiner Weltanschauung bis auf weiteres fertig ist, oder doch zu sein glaubt und nebenbei seinen kleineren oder größeren Roman erlebt hat. Besonders gilt es für das mit schärferer Beobachtungsgabe ausgestattete und um soviel früher reife Geschlecht. Noch Neophyten, gehören diese jungen Damen doch in ihrer Weise schon zu den Wissenden; und, sagt Cicero, „alle sind in dem, was sie wissen, hinreichend beredt“. Die Beredsamkeit dieses Wissens ist es, welche aus ihren Erstlingsarbeiten spricht, die, wenn sie auch den Schein der objektiven Form anstreben, fast ausnahmslos Ich-Novellen und -Romane sind; die Verfasserin selbst zur Heldin haben und jene in ihrem jungen Leben epochemachende Herzensgeschichte erzählen, in der

dann freilich niemand so gut Bescheid wissen kann als sie selbst.

Nun wäre es bitteres Unrecht, zu schließen, daß, falls dem soviel versprechenden Erstlingswerke kein zweites gleichwertiges, oder überhaupt keines mehr folgt, der Quell des Talents, aus dem es floß, ein für allemal erschöpft sei, die Begabung nur eben zu dieser Äußerung und zu keiner sonst gelangt habe. Die Kraft ist vielleicht durchaus nicht aufgebraucht, aber sie findet keine Förderung, stößt dagegen überall auf Hindernisse, die höchstens von einem ganz außerordentlichen Genie, wie es in der männlichen Sphäre gerade so selten ist, wie in der weiblichen, überwunden werden könnten. Da ist der Mangel an freier Bewegung; mit ihm die Schwierigkeit, das Beobachtungsfeld zu erweitern; die Unmöglichkeit, in gewisse Regionen einzudringen, ohne deren Erforschung die Kenntnis des Lebens und der Gesellschaft immer eine fragmentarische bleibt. Da ist endlich — und dieser Fall gehört weder zu den seltenen, noch den wenigst wünschenswerten — die Ehe, welche oft die dichterische Kraft des Mannes beflügelt, und die der Frau fast unweigerlich lahm legt, ihr wenigstens nahezu die Möglichkeit raubt, ihre nunmehrigen Erfahrungen in reinen Kunstgebilden auszuprägen. Daß die Kraft nicht erloschen ist, — die Kinder, der Gatte, die Freunde, die Gesellschaft ahnen, spüren, empfinden, wissen es. Wie arm wären sie alle ohne die Phantasie, die Anmut, den Witz, den bon sens der Frau, welche, anstatt mit den gesammelten Schätzen ihres Geistes, ihrer Erfahrung vor der Menge zu prunken, sie mit großherziger Uneigennützigkeit in aller Stille an die gerade Bedürftigen verteilt, ohne ihre linke Hand wissen zu lassen, was die rechte thut!

Und, um der Männerwelt, vielleicht auch sich selbst zu

beweisen, was sie könnten, wenn sie dürften, und können, wenn sie wollen, delegieren diese begabten Frauen dann von Zeit zu Zeit eine der Ihren, mit den Männern um den höchsten Preis zu ringen und oft genug, wie der biedere Götz von Bruder Martin sagt, „viel Ritter zu beschämen“.

Die amerikanische Litteratur hat sowohl auf dem epischen, als besonders auch auf dem lyrischen Gebiete nicht wenige solcher preiswerten Siegerinnen zu verzeichnen. Zu ihnen gehört als eine ihrer ersten jetzt lebenden Roman- und Novellendichterinnen Julien Gordon.

Selbstverständlich ein nom de plume. Der wirkliche Name der Dame ist Mrs. Julie Van Reusselaer Cruger, wie alle Welt weiß, soweit sie amerikanische Journale, insonderheit der Metropolen des Ostens liest. Denn in ihnen ist „Mrs. Julie Cruger“ ein ständiger Artikel. Und nach amerikanischer Gepflogenheit nicht nur in ihrer litterarischen Qualität und Wertschätzung. Die kommen erst in zweiter Linie. Weitaus in erster steht die schöne, einer der vornehmsten Familien entsprossene, mit Glücksgütern aller Art reich gesegnete Dame. Und gewiß, wenn die Ausstattung ihres Hauses in Newyork und ihrer Villa in einem der fashionabelsten Vororte nur halb so prächtig, gediegen und geschmackvoll ist, wie die Reporter sie mit obligater Ausführlichkeit schildern, so kann man nur von ganzem Herzen einen Strahl des irdischen Glanzes, der die amerikanische Dichterin umgiebt, ihren deutschen Schwestern in Apollo wünschen.

Ein Gewicht auf dergleichen Äußerlichkeiten zu legen, erscheint uns banausisch, ja, ein wenig läppisch. Wohl nicht ganz mit Recht. Es ist eben nicht gleichgültig, in welchem Milieu sich der Dichter bewegt: ob in breiten oder engen Verhältnissen, ob in den oberen, mittleren, unteren Schichten

der Gesellschaft. Was wäre aus Goethe geworden, hätte er sich durchzukämpfen gehabt, wie Schiller? was aus Schiller, wäre ihm der Lebensweg geebnet gewesen, wie Goethe? Darüber zu grübeln mag müßig sein; verkennen wir deshalb den mächtigen Einfluß, welchen die Konstellation der Glücksgestirne, unter der sie geboren waren, auf die Entwickelung unserer beiden Dichterheroen hatte?

Und so ist auch der Umstand, daß sie sich von Kindheit auf im Schoße des Reichtums gewiegt hat, für Mrs. Crugers dichterische Begabung und Kunstübung bedeutungsvoll geworden. Sie ist nicht unbekannt mit den armen Leuten; und wenn sie aus deren dichten Scharen einen und den andern auf ihre Bühne bringt, weiß sie die Gestalt in Bewegung und Sprache mit voller Lebenswahrheit auszustatten. Auch Personen aus den mittleren Schichten der Gesellschaft gelingen ihr ausnahmslos. Aber ihre ganz eigentliche Domäne, in welcher sie völlig souverän schaltet, und die sie deshalb auch nur selten verläßt, ist doch die Gesellschaft der upper ten thousand, welche die Sorge um das tägliche Brot — das Schreckgespenst von Millionen und Abermillionen ihrer Mitmenschen — nur von Hörensagen kennen.

Dem Romandichter, der seine Stoffe allein oder mit Vorliebe aus stets derselben socialen Schicht nimmt, liegt die Gefahr, einseitig und monoton zu werden, bedenklich nahe. Selbst ihr eifrigster Bewunderer kann schwerlich behaupten, daß Mrs. Cruger dieser Gefahr immer ausgewichen ist. Gewisse Verhältnisse, gewisse Typen kehren beständig wieder. Der Übelstand würde sich noch unliebsamer bemerkbar machen, hätte die Dichterin nicht einen Vorsprung vor ihren Konkurrentinnen, den sie wieder ihrer exceptionellen Lebensstellung verdankt: die intime Kenntnis fremder Länder und Nationen. Sie ist in St. Petersburg und Paris so

ganz zu Hause wie in Newyork und gleicht nach dieser Seite unserer Ossip Schubin, an deren Art sie auch noch sonst oft erinnert. Aber freilich, wo sie geht und steht, sie bleibt Amerikanerin in ihren Empfindungen und Anschauungen. Selbst wenn sie sich über ihre Landsleute lustig macht — und sie thut das nicht selten — oder ihnen die derbsten Wahrheiten sagt — wozu sie sich oft gemüßigt fühlt, — es ist immer eine familiäre Angelegenheit, bei der man die Worte nicht auf die Goldwage zu legen braucht, wie es Pflicht des Ausländers ist, der sich auch — wir sahen es an Boyesen — ein in die Familie aufgenommener Fremder unterziehen muß.

Mrs. Cruger steht noch nicht lange in der Öffentlichkeit — etwa seit acht Jahren — und hat seitdem mindestens ebensoviele größere und kleinere Romane herausgegeben — eine Fruchtbarkeit, die mich vermuten läßt, daß in ihrem Pult, als sie ihn das erste Mal aufschloß, bereits einige dieser Arbeiten fertig lagen. Ich lernte sie zuerst durch „Mademoiselle Réséda“ kennen, — eine Arbeit, welche mir sofort eine hohe Meinung von der Verfasserin einflößte; und diesen Respekt vor ihrem Können hat jedes ihrer folgenden Werke*), ich will nicht sagen: erhöht, aber auch ganz gewiß nicht abgeschwächt. Streng kritisch genommen, stehen sie sämtlich hinsichtlich der dichterischen Begabung und Technik auf demselben ästhetischen Niveau und unterscheiden sich ausschließlich durch die größere oder geringere Breite und Tiefe des Vorwurfs. Nur von diesem Gesichtspunkt aus ist es, daß ich „A Puritan Pagan“, als den inhaltlich

*) Die chronologische Reihenfolge der hauptsächlichen Romane ist: **A succesful Man; Mademoiselle Réséda; A Diplomat's Diary** (deutsch von mir in Engelhorns Bibliothek. VIII. Jahrgang. Band 8, unter dem Titel „Daphne“); **The Vampires; A Puritan Pagan; Marionettes; Poppaea; A Wedding.**

vielleicht bedeutendsten ihrer Romane, zum Gegenstand einer etwas eingehenderen Betrachtung wähle.

Den Titel: „Ein puritanischer Heide“ braucht man, brauchen wir Deutsche wenigstens, so ernsthaft nicht zu nehmen, mit welch inniger Überzeugung ihn die Dichterin auch niedergeschrieben haben mag. Von dem Puritanismus des Helden, auf den der ominöse Titel gemünzt ist, bekommen wir nicht viel zu hören und von seinem Heidentum, wo möglich, noch weniger. Oder es macht ihn uns seine Liebe zur Natur, seine Gleichgültigkeit gegen die offenbarten Religionen noch keineswegs zum Heiden, während freilich ein sogenannter „Freidenker“ in den Augen eines respektablen Amerikaners kaum noch gesellschaftsfähig erscheint. Im übrigen ist er ein gentleman born and bred, gebildet, stattlich, tapfer und ein ausgezeichneter, gesuchter Rechtsanwalt, der schon nach wenigen Jahren die Erträgnisse seiner Praxis zu einer Million abrunden kann. Alles in allem ein höchst annehmbarer Freier für die einzige Tochter eines ebenfalls reichen, berühmten Privatgelehrten, der nebenbei in religiöser Beziehung denselben freien Ansichten huldigt wie sein Schwiegersohn, ohne daß ihm die gläubige Tochter daraus einen Vorwurf macht. Sie macht ihn auch nicht eigentlich ihrem jungen Gatten, und wenn die Ehe nicht glücklich ist, trotzdem alle äußeren Bedingungen dazu gegeben scheinen, so trägt in den Augen aller Verständigen Paula den größeren Teil der Schuld. Norwood ist nichts weniger als ein Wüstling, er ist nicht einmal, was man einen Lebemann nennt, nur ein Mann, der neben seinen sonstigen Qualitäten auch Fleisch und Blut und gesunde Sinne hat. Was soll ein solcher Mann mit einer Frau beginnen, die ihn, der sie beim Nachhausekommen im Garten unter Rosenbüschen findet und die Überraschte mit Küssen bedeckt, zornig wie

mel geboren, dessen Farbe sich in ihm wiederspiegelt; erwächst aus einem besonderen Boden, dessen Geruch ihm anhaftet. Aber beschränkt man sich nun auch auf die Analyse eines bestimmten Werkes eines bestimmten Autors und bringt glücklich alle Momente zusammen, die möglicherweise bei seiner ersten Konzeption, seinem allmählichen Wachsen und Ausreifen mitgewirkt haben; kann man mit wünschenswerter Bestimmtheit angeben, wie der Stand seiner Bildung war, als er an das Werk ging und während er daran arbeitete, und wie seine Lebenslage im engeren und in dem weiteren Sinne des ihn umgebenden, ihn beeinflussenden Milieu; vermag man die litterarischen Quellen aufzudecken, aus denen er schöpfte, und die Vorbilder zu nennen, nach welchen er sich wissentlich oder unwissentlich richtete; kennt man die Landschaft, die er zum Hintergrund seiner Handlung nahm, vielleicht sogar die Modelle, nach denen er seine Menschen formte — nun, dann hat man besten Falles die Teile sämtlich in der Hand; aber die Hauptsache fehlt: das geistige Band, das, die Teile durchflechtend und umschlingend, sie erst zu einem Ganzen macht.

Es fehlt und wird ewig fehlen, denn niemand kann in die Tiefen dringen, wo die geheimnisvollen Mütter hausen, die aus unsichtbaren, ungreifbaren, unwägbaren Stoffen das magische Gebilde spannen und webten. Niemand und auch der Autor nicht.

Der vielleicht am wenigsten. Mag der Beobachter den Moment bestimmen können, wann der Schlaf dem Eingeschlafenen kam, — der Eingeschlafene kann es nicht; mag unsre Umgebung ein sehr klares Bild von unserer leiblichen Erscheinung haben und wie wir stehen, gehen, uns sonst bewegen; genaue Rechenschaft geben können von dem Wechsel des Ausdrucks unsrer Augen in der Freude, im Schmerz,

im Zorn, und welchen Klang unsere Stimme in diesem oder jenem Affekt annimmt — wir selbst sind dem allen gegenüber ein mindestens Halbblinder, Halbtauber; der Hund, der uns auf den Fersen folgt, oder vor uns sitzt und uns ansieht, weiß davon ein mehres und genaueres als wir.

Er hat wohl so sein müssen, wenn wir das Leben, dessen Mittelpunkt doch jeder sich selbst ist, nicht nur erträglich, sondern vielleicht sogar lebenswert finden sollten. Jedenfalls ist es so.

Ich habe dies Bekenntnis wohlbedächtig vorausgeschickt, damit der Leser, dem ich in dem folgenden von dem Wann? Wo? Wie? Warum? meines ersten Werkes, der „Problematischen Naturen" nach bestem Wissen und Gewissen einiges mitzuteilen gedenke, seine Erwartungen nicht zu hoch spanne.

Die „Problematischen Naturen" sind wirklich mein erstes Werk, wenn auch in dem Katalog meiner Schriften einige frühere Nummern verzeichnet stehen. Aber die Novelle „Clara Vere" ist, recht betrachtet, nur eine Schülerarbeit, bei der mir freilich kein Meister über die Achsel gesehen hat; eine Probeschrift zu eigenem Gebrauch, mir selbst darüber klar zu werden, wie weit ich es in der Einsicht des Weltgetriebes und der Darstellung von Menschen ungefähr gebracht; alles in allem ein Produkt, in welchem ich noch nicht eigentlich ich selbst bin.

Diesen ausgeprägten Stempel der Ichheit aber muß meiner Ansicht nach jedes Erstlingswerk, das so genannt zu werden verdient, an der Stirn tragen, wenn der Autor sich auch in den wenigsten Fällen mit seinem Ich hervorwagt, sondern sich etwa hinter einem Jüngling versteckt, den er Werther nennt, oder unter dem Pseudonym Karl Moor in die böhmischen Wälder zieht. Ich traue dem dichterischen Genius der Leute nicht, die, um sich selbst zu finden, in

ein fremdes Land, wo möglich in eine ferne Zeit nach einem Erstlingshelden suchen gehen müssen, mit dem sie gerade so viel Ähnlichkeit haben, wie Hamlet zwischen sich und dem Herkules konstatiert. Das mag dann von ihrer Objektivität, ihrer Belesenheit, ihrer klassischen und sonstigen Bildung, ihrem Sinn für die schöne Form (goethesierend natürlich!) und andern schätzenswerten Eigenschaften ein glänzendes Zeugnis geben; sie mögen von pedantischen Schulgelehrten und solchen, die niemals weiter als bis in den Vorhof der Kunst gelangen, als die wahren Musterknaben der Poesie gepriesen und als solche durch die Litteraturgeschichten geschleppt werden — ich kann ihnen höchstens den Rang eines vortrefflichen Schriftstellers zubilligen, eines Dichters nicht. Eines wahren Dichters Erstlingswerk wird immer eine Beichte sein. Eine Beichte, auch wenn man sie dem Publikum ablegt, ist zweifellos eine intime Angelegenheit, vorausgesetzt, daß der Beichtende die Sache „nicht nur so mitmacht“, weil „es einmal dazu gehört“, sondern ihm etwas auf dem Herzen drückt, das er herunter haben muß, wenn er wieder frei soll atmen und ruhig schlafen können. Jene Leute aber haben nichts zu beichten, das nicht ein anderer an ihrer Stelle ebensogut vorbringen könnte: kein individuelles Erlebnis, das ihre Seele bis in den tiefsten Grund aufwühlte und ihnen Himmel und Hölle war; kein Leiden, das ihnen aus den öffentlichen Zuständen erwuchs und sich im Laufe der Zeit bis zur Unerträglichkeit steigerte; nicht mit „denen, da droben“ zu hadern und keine Anklage „in tyrannos“ dieser Erde zu erheben. Nicht heiß und nicht kalt ist, was aus ihrem Munde geht. So kann ihre Rede auch nicht „sturmschritts erobern warme Menschenherzen“, und „in usum delphini“ ist das einzige, was sie füglich auf das erste Blatt ihres ersten Werkes setzen dürfen. Das hat

dann freilich den Vorteil für den lauen Herrn, daß weder die ganze noch die halbe Welt sich über ihn ärgert; niemand darüber jammert, er habe ihm sein Armesündergesicht im Spiegel gezeigt, oder ihn sonst in seinen heiligsten Gefühlen verletzt; im Gegenteil: alle Welt in das Lob seiner gesellschaftlichen und ästhetischen Korrektheit, moralischen und politischen Ungefährlichkeit einstimmt, und er, wenn Gott will, noch bei Lebzeiten den Triumph hat, auf die Bank der Klassiker gesetzt zu werden.

Habeat sibi! —

Mit meiner Beichte hatte es gute Weile: ich war, bis die erste Abteilung der „Problematischen Naturen“ erschien, schier dreißig Jahre alt geworden. Wie das so kam — und, weil's so kam, vermutlich so kommen mußte — in meiner Autobiographie „Finder und Erfinder“ (Leipzig 1887. L. Staackmanns Verlag) habe ich es zu erklären versucht und ich muß den Leser, der sich für die Einzelheiten des Falles interessiert, auf diese zweibändige Relation verweisen. An dieser Stelle kann ich nichts, als versuchen, sein Augenmerk auf die Hauptpunkte zu richten, welche in der längeren Erzählung, von Beiwerk überwuchert, vielleicht weniger deutlich hervortreten, und ein und das andere Moment, dessen Bedeutung für den Prozeß mir selbst nachträglich erst aufgegangen ist, schärfer zu accentuieren.

Ich bedaure nachträglich gar nicht, daß ich mir zur Formulierung meiner Beichte so viel Zeit ließ. Möglicherweise ist sogar, um das dreißigste Jahr herum den großen Wurf zu wagen, jedem zu raten, der den Drang in sich spürt, in Zukunft das love vulgus, Publikum genannt, zum obersten Richter über seine poetischen Thathandlungen zu machen. Nur daß man den Leuten nicht zu raten braucht, was die Natur gemeiniglich in die eigne starke Hand nimmt,

und den Arm, der schon längst vor Begierde zittert, ganz einfach zwingt, den Speer zu entsenden. Sehr begreiflich! Sie sagt sich: jetzt, oder nie ist der Mann im stande, zu zeigen, was er kann. Er steht in der Akme seiner durch jahrelange Übung gestählten physischen und geistigen Kraft; noch haben Fehlschläge ihm nicht das Vertrauen zu sich selbst geraubt; noch glaubt er an die Echtheit goldner Zukunftswolken, noch an die Verwirklichung seiner Ideale und die Perfektibilität der Menschen. Einige Jahre früher würde dieses oder jenes Moment fehlen, auf das ich für die beabsichtigte Wirkung rechnen muß; ein paar Jahre später werden wieder andre, die sich inzwischen dazu gesellt, hemmend eingreifen. Also frisch ans Werk!

Ich gebe gern zu: auch hier schickt sich eines nicht für alle. Eine schnelllebige Zeit wird ihre jungen Krieger früher auf den Kampfplatz führen, und zu jeder Zeit gab es Heißsporne, die das feurige Blut nicht schlafen läßt und die aufstehen und ihre Stimme erheben, bevor die jüngsten Hähne krähen. Meine Jugend fiel in eine Periode, in der die Nacht länger war als der Tag; die Nachtwächter sehr auf ihren Dienst paßten und die sanftesten Schlummerlieder zu tuten wußten. Dazu war ich kein Percy, hatte im Gegenteil eine tüchtige Portion jener Temperamentseigenschaft, mit der „Frankreich“ Cordelias spröde Zurückhaltung entschuldigen will und sie, höflich, wie er ist, „ein Zaudern der Natur“ nennt, „das oft die That unausgesprochen läßt, die es zu thun gedenkt.“ Was aber vielleicht in der Sache den Ausschlag gab: ich empfand nichts, oder doch sehr wenig von dem Stachel, den andre fortwährend in ihrem Fleisch fühlen, und der sie rastlos vorwärts treibt: dem Stachel des Ehrgeizes; und es ist wahrlich keine Ruhmredigkeit, sondern eher das Gegenteil, wenn ich mir — wenigstens für jene

Zeit, und auffallend habe ich mich in dieser Beziehung bis auf den heutigen Tag nicht verändert — die Gesinnung des etwas stark schrullenhaften, weltfremden, „ausgewanderten“ Freiligrathschen Dichters vindizierte und sein vermessenes Wort zu dem meinigen machte: „Fahr hin, o Welt! Im Herzen trag' ich Welten.“

Trotz alledem hatte ich, bis es zur eigentlichen Beichte kam, mein übervolles Herz nicht durchaus wahren können.

Es wird in der Dämmerstunde eines Herbstabends im Jahre 51 gewesen sein, als ich meiner Schwester, die ich sehr liebte und trotz ihrer großen Jugend zur Vertrautin meiner seelischen Freuden und Leiden machen durfte, einen Roman erzählte, der im Grunde nichts anderes war als die „Problematischen Naturen“. Ich sage: im Grunde, denn, hatte auch der erzählte Roman mit dem soviel später geschriebenen, was die Fabel betraf, nur eine entfernte Ähnlichkeit — die Hauptsache, ich meine: die Hauptperson war da: der Held, der, wenn er sich nicht mein Spiegelbild nennen durfte, doch mit dem Erzähler eine ausgeprägte Familienähnlichkeit aufwies. Und nicht er allein erschien mit voller Deutlichkeit auf der Bildfläche. In seinem Gefolge befanden sich verschiedene Gestalten, schon nicht mehr schwankend, vielmehr in klaren, scharfen Umrissen — die Gestalten derjenigen meiner Freunde, welchen ich den stärksten Einfluß auf den Gang meiner Entwickelung zusprechen mußte, und die denn auch, wie sie damals fest vor meines Geistes Aug' standen, in den Roman übergegangen sind.

Was aber wichtiger noch und etwas ganz anderes zu sein scheint, während es dasselbe nur mit andern Worten sagt und mit dem Helden völlig identisch ist: der Gesichtswinkel, unter welchem der junge Poet das Weltfragment sah, das er zu schildern gedachte, war in dem erzählten

Roman der nämliche, welcher für den geschriebenen zur Anwendung kam. Der ganze Unterschied bestand darin, daß das betreffende Weltfragment im Laufe der Jahre naturgemäß an Weite und Breite gewann und Raum gewährte für eine Fülle von Personen, deren Bekanntschaft ich noch zu machen hatte, darunter allerdings auch unterschiedliche sind, ohne die sich der Leser den Roman nicht wohl vorstellen könnte.

Auch war es nicht bei diesem rhapsodischen Erguß vom Brudermunde zum Schwesterohr geblieben. Ich hatte ein paar Jahre später etwas erlebt, das mir eine Quelle hohen Glückes gewesen war, um mir — und leider nicht mir allein — nachträglich viel heiße Thränen zu kosten, und natürlich, wie alles Bedeutsame, das ich erlebte, als Stoff in den Roman einfließen sollte. Je öfter ich aber in Gedanken — denn noch immer war kein Wort zu Papier gebracht — diesen Stoff überschlug, um so drückender wurde für mich die Empfindung der Masse, welche sich im Laufe der Jahre angehäuft hatte, und daß ich niemals im stande sein würde, sie zu bewältigen. Da brauchte denn bloß die Versucherin Not in Gestalt einer Zeitungsredaktion, die durchaus eine Erzählung von mir haben wollte, an mich heranzutreten, und die Novelle „Auf der Düne“ war in wenigen Wochen fertig und gab sich als ein selbständiges kleines Werk aus, trotzdem sie ursprünglich nichts als ein integrierendes Stück des großen Romans gewesen war und als solches monatelang angefangen im Kasten gelegen hatte. So entstand in dem Roman eine Lücke, die niemals richtig wieder ausgefüllt und nur, sozusagen, überkleistert wurde. Sie findet sich da, wo Oswald, der Hauslehrer, in den Ferien an die See geht, um, wie der ursprüngliche Plan war, eben die in der Novelle geschilderten Ereignisse, wie die Sache jetzt steht, schlechterdings nichts zu erleben und, da er doch

nicht ewig müßig aufs Meer starren konnte, von einem deus ex machina in Gestalt des jungen Doktor Braun nach Grenwitz zurückgeholt zu werden. Als Fielding einst ein Theaterstück aufführen ließ und Leute im Parterre bei einer Scene, deren Schwäche er selbst sehr wohl kannte, anfingen zu pfeifen, wandte er sich lächelnd zu seinem Begleiter mit den Worten: The sly dogs! they have found it out! Keiner meiner Kritiker hat mir, den mit gröbstem Zwirn zugenähten Riß in dem Gewebe des Romans aufzeigend, Gelegenheit gegeben, meine Kaltblütigkeit einem begründeten Tadel gegenüber an Tag zu legen. Freilich, wer verlangt denn auch von der Fabel eines Romans die Folgerichtigkeit, mit der die eines Dramas aufgebaut sein muß! Nicht die Kritik, und nicht das Publikum! Ach, und wie innig wäre zu wünschen, daß die Fieldingschen Pfeifer im Parterre auch für die Romane existierten! Sie müßten freilich, wenn sie ihres Amtes gewissenhaft walten wollten, einen gar mächtigen Atem haben! Und dann wäre noch darauf zu wetten, daß von neunundneunzig Malen unter hundert die Ausgepfiffenen nicht wüßten, warum gepfiffen wird.

Dann — so um das Jahr 54 — wurde mir des Rumorens in Kopf und Herzen doch zu viel und ich ging ernstlich daran, dem Spuk ein Ende zu machen, die Schemen einzeln bei ihren Namen zu rufen, sie vom Blute — man nimmt da bekanntlich, faute de mieux, sein eigenes — trinken zu lassen und so zur Rede zu zwingen.

Aber der Beschwörungsprozeß ging nur langsam von statten. Es kamen da so manche Zwischenfälle, welche den Zauber, der die völlige Hingabe des Beschwörers an die Sache, die straffste Sammlung seiner Geisteskräfte und nebenbei auch noch die tiefste Stille rings um den geweihten Kreis erfordert, auf die unliebsamste Weise störten. Vielleicht ist

es übel eingerichtet, leider aber nicht zu ändern, daß man, um schreiben zu können, auch zu leben haben muß. Zu diesem banausischen Zweck nun war ich genötigt, vieles zu thun, was ja soweit ganz ehrenvoll war und auch den nicht zu entbehrenden bescheidenen Gewinn brachte, aber mir einmal über das andere die wehmütige Frage der Müllerlieder: „Ist das denn meine Straße?" auspreßte. Ach Gott, es war nicht meine Straße, die mich Tag für Tag in das Leipziger Moderne Gesamtgymnasium führte, wo ich widerspenstige Buben in die Geheimnisse der deutschen und englischen Grammatik einzuweihen hatte, oder nebenan in die dem Gymnasium angeschlossene höhere Töchterschule, dort mit willigen Mägdelein J'aime, tu aimes zu konjugieren! Nicht meine Straße, die in die Sackgasse von Verlegern auslief, denen ich für schnöden Lohn fremden Ungeschmack vertieren sollte! Und wenn auch sicher die preußischen sechswöchentlichen Reserveübungen pro patria waren, und ich zweifellos die heilige anno 59 bei der famosen Mobilmachung mehrere Monate hindurch aus allen Kräften retten half — mein Roman, an dem ich oft genug nur nächtlicherweile ein paar Stunden schreiben konnte, und der ein andermal wer weiß wie lange unberührt im Pulte lag, kam nur mit Schneckenlangsamkeit aus der Stelle; wenn das so fortging, konnte ich, bevor ich meine Beichte beendet hatte, das Alter der weißköpfigen Krähe erreichen. Und Don Carlos beklagt sich, daß er mit zweiundzwanzig Jahren noch nichts für die Unsterblichkeit gethan!

So ging es also nicht. Ich faßte einen energischen Entschluß, verbrannte das Schulschiff hinter mir, stopfte mir Wachs in die Ohren gegen das Sirenenlocken übersetzungswütiger Verleger und schloß mit der Zeitung für Norddeutschland in Hannover einen Kontrakt ab, laut welchem

ich ihrem Feuilleton, ohne daß eine Unterbrechung im Druck stattfände, einen Roman von vier Bänden zu liefern hatte, von denen höchstens einer fertig war und die drei dazu gehörigen andern im Wettkampf mit der Druckerpresse geschrieben sein wollten.

Nun, ich brauchte schon in jenen verhältnismäßig jungen Jahren wenig Schlaf, hatte auch zu arbeiten gelernt; überdies die Sache machte mir ein Vergnügen, von dem der eifrigste Leser sicher niemals den hundertsten Teil empfunden hat, und — ich ging glatt durch das Ziel, den Gegner in für ihn beschämender Weise weit hinter mir lassend.

Dann wurde ich Redakteur desselben Feuilletons, in welcher die erste Abteilung des Romans — weiter war ich in den vier Bänden nicht gelangt — das Licht der Lesewelt erblickt hatte, und schrieb, als solcher, die zweite — abermals in vier Bänden, so meine große Beichte absolvierend.

Eine achtbändige Beichte, in der zehn Jahre meines Lebens steckten!

Und das ist noch zu wenig gesagt: die Quintessenz meines ganzen bisherigen Lebens!

Allerdings wirklich nur die Quintessenz. Von meinen thatsächlichen Erlebnissen waren nichts als Fragmente in den Roman verarbeitet und auch sie hatten es sich gefallen lassen müssen, in dem Tiegel der Phantasie umgeschmolzen und dann in die Form gegossen zu werden, in welcher sie sich dem übrigen Körper des Romans harmonisch angliederten.

Nichts als Fragmente, und auch ihrer waren, je länger ich mich mit dem Stoff trug, und nun gar, als es an die Ausarbeitung ging, immer weniger geworden. Ursprünglich nämlich hatte die Aufgabe, die ich mir gestellt, ungefähr ausgesehen, wie das bekannte Rezept des Bauers: „Mein Herr Maler, will er wohl mich abkonterfeien“ — nach

welchem allerdings in erster Linie er auf der Leinwand paradieren soll; dann aber auch sein Weib, seine Söhne, Töchter, Knechte, Mägde, Nachbarn, schließlich das ganze Dorf mit seinen sämtlichen Äckern und Wiesen. Allmählich wurde mir klar, daß dabei bestenfalls eine Selbstbiographie herauskäme, nimmermehr ein Roman. So mußte denn gestrichen werden. Erklärlicherweise trafen die Striche besonders hart die ersten Kapitel meines Lebens: die Knaben- und Jünglingsjahre, von denen, wie die Sache jetzt liegt, nur hier und da noch ein wenig zwischen den Zeilen zu lesen ist; oder, innerhalb der Zeilen, nicht anders als maskiert sich an's Licht wagt; z. B. in der Gestalt Brunos. Dann kommt eine Partie — und mit ihr setzt der Roman ein — in welcher die Anleihen, die ich bei meinen wirklichen Erlebnissen mache, sehr stark sind, ja, wo der Held des Romans, und was ihm begegnet, mit der Person des Autors, und was diesem begegnet war, zu einem korinthischen Erz zusammenschmelzen.

Das gilt, wenn man es nicht zu streng nehmen will und bedenkt, wie in einem solchen Falle Wahrheit und Dichtung stets geschwisterlich Hand in Hand gehen müssen, von der ganzen ersten Abteilung. Von der zweiten gilt es nicht mehr, oder doch nur in sehr viel eingeschränkterem Maße.

Denn hier trennen sich die Wege des Autors und des Helden und gehen bis zum Schluß immer weiter auseinander. Um die Geschichte irgend einer „Natur" schreiben zu können, darf man selber keine ebensolche bis ins Mark sein; nur ein Geistesverwandter mit einer gewissen Familienähnlichkeit: nicht toto genere, aber doch soweit verschieden, wie es Brüder zu sein pflegen, die besser harmonieren würden, wenn nicht einer in dem andern fortwährend Züge entdeckte,

welche er bei sich selbst keineswegs zu seiner Freude beobachtet hat. Wie unheimlich groß muß die Ähnlichkeit gewesen sein, die Gulliver zwischen sich selbst und dem Jaahoo konstatierte, wenn er vor dem unglücklichen Geschöpf ein solches Grauen empfinden konnte!

Ich bezeichnete oben als das einem Roman sein besonderes Gepräge gebende und seine Bedeutung bestimmende Moment den Gesichtswinkel, unter dem der Autor sein diesmal zur Beobachtung erwähltes Weltfragment gesehen habe, und versicherte, dieser Gesichtswinkel sei für mich von der ersten Conception der problematischen Naturen bis zum Schluß derselbe geblieben, trotz der Erweiterung, welche der Stoff im Laufe der Jahre erfuhr. Darin liegt nichts eben Auffallendes, noch weniger ein Widerspruch. Ich will nicht behaupten, es gehe in dem angeborenen Temperament eines Menschen — und mit dem Temperament in seinem Charakter und mit dem Charakter in seiner Weise, die Welt zu sehen — überhaupt keine Veränderung vor; aber von dem Augenblicke einer gewissen Reife seines Wesens sind für die Folgezeit diese Veränderungen sicherlich sehr gering, und man kann sagen: idem semper vultus eademque frons. Wenn Wallenstein des Menschen Wollen und Handeln zum voraus bestimmen will, sobald er nur erst sein Inneres erkannt, muß er derselben Ansicht gewesen sein. Wieviel von diesen Wollen und Handeln wirklich wird, hängt freilich für das betreffende Individuum von allerlei Zufälligkeiten ab; für Wallensteins Vetter z. B. davon, ob ihn aus der Lützner Schlacht der Schecke wieder heil ins Lager bringt, oder als Schwerverwundeten, oder auch gar nicht. Analog ist denn auch das fragliche Weltfragment, welches unter den Gesichtswinkel fällt, hinsichtlich seiner Ausdehnung nur von relativer Bedeutung. Es kann so sein, wie das in der Ilias ge-

schilderte, d. h. so groß, daß es beinahe die ganze Welt umfaßt, oder so eingeschränkt, wie in Hermann und Dorothea. Ist das kleine Fragment nur mit demselben klaren, liebevollen Auge geschaut, mit derselben gewissenhaften Plastik dargestellt, wie das große, kann man den Gesichtswinkel des Dichters in dem einen Falle genau so scharf bestimmen, wie in dem andern. Womit nicht gesagt sein soll, daß die Größe und Bedeutsamkeit des Objekts für die Wertschätzung des Kunstwerks, zu welcher Art es auch gehöre, völlig gleichgültig sei. Ein Einakter, wäre die in ihm an Tag gelegte Kunst noch so löblich, wird immer hinter dem Hamlet oder dem Makbeth zurückstehen; der Baumeister einer noch so stilvollen Villa dem des Kölner Doms den Vortritt lassen müssen. Doch das nebenbei.

Wie aber soll ich den Gesichtswinkel bestimmen, unter dem der Autor der problematischen Naturen seine Welt sah? Oder es anders auszudrücken: was war die ruling passion seiner Seele? das besondere Pathos, in dessen Färbung sich vor seinem Blick notgedrungen das Menschentreiben tauchte? und von dessen übermächtigem Druck sich zu befreien, dessen qualvolle Glut auszuströmen, er mit allen Kräften rang?

Wie der Hirsch nach Wasser, hatte meine Seele, ich sollte meinen: von dem ersten Augenblicke, da sie „Ich“ denken konnte, nach Freiheit geschrieen. Nach der Freiheit, zu leben nach meinem Gutdünken, wenn man darunter versteht, was uns gut deucht nicht im eudämonistischen, sondern moralischen Sinne; nach der Freiheit, mich auszuleben, jede Kraft, die ich in mir fühlte, spielen und wirken zu lassen bis an ihre Grenze; mich frei zu machen von dem Einfluß der Menschen, die mich auf andere Bahnen lenken wollten, als meine Natur mir vorschrieb; von der Macht der Verhältnisse, welche die Autonomie meines Handelns und Wirkens

zu bedrohen schienen; zuletzt, und nicht zum geringsten, von den Hindernissen, die, aus dem eignen Innern aufsteigend, der fröhlichen Entfaltung meines Wesens sich entgegenstemmten in Gestalt von schlimmen Neigungen und Begierden, oder Schwächen jeder Art, auch wenn sie sich selbstgefällig als Stärken aufputzten.

Dies war das eine: mein Leben sollte so groß und mächtig sein, wie ich es irgend machen konnte. Sodann ein anderes Verlangen, nicht minder brünstig als jenes: es sollte schön sein; sollte für mich erraffen, was es an Schönem, in welcher Form immer, zu erraffen vermöchte. Es versteht sich von selbst, daß es kürzere oder längere Zeit währen muß, bis ein junger Mensch, wenn er auch die Regungen solcher Leidenschaften lebhaft in sich spürt, über ihre Natur klar wird, und daß sie ein für allemal die bestimmenden Momente seines Lebens sind; daß er dazu geboren ist, ein Freidenker, Tyrannenhasser, Republikaner zu sein; und keine Einreden von Vettern und Basen und keine Mißgunst der Verhältnisse ihn auf die Dauer davon abhalten werden, sein Heil als Künstler zu versuchen. Ich darf sagen: verhältnismäßig recht frühzeitig bin ich mir in meinem dunklen Drange des rechten Weges — des Weges, den ich, wie ich nun einmal war, allein gehen konnte — bewußt gewesen; und dies Bewußtsein war es auch wohl, was mich vor der Überhast schützte, die so viele längst vor dem erstrebten Ziele zusammenbrechen läßt.

Aber der Kampf mit den unholden Mächten, die dem Schwärmer für Freiheit und Schönheit sich von außen entgegentürmen, oder ihm aus seinem Innern neckend und schreckend erwachsen, war mir nicht erspart geblieben; und nicht das Grausen vor dem Abgrund, an dessen Rand ich wandelte; und nicht die schaudervolle Gewißheit, daß, wer

sein Freiheits- und Schönheitspathos zum seelen- und körperzerrüttenden Rausch ausarten läßt, unfehlbar in den Schlund hinabstürzt. Die „Problematischen Naturen“ sind die Geschichte eines solchen Unglücklichen.

Armer Halbbruder! Ich konnte mit dir in vollen Zügen den herben Atem des Meeres trinken und die balsamische Luft, die über blühende Gärten weht, und den Würzduft, der aus frischumpflügten Ackerbreiten steigt; mich im Waldesschatten am Rand des schilfumflüsterten Sees mit dir einspinnen in bunte Märchenträume von der blauen Blume, die im stillverborgenen Felsenthale wächst, und schönen Frauen, die den schäumenden Renner zügeln, dir gütig lächelnd die schlanke Hand zu reichen; konnte mit dir sinnen und dichten, grübeln und philosophieren, scherzen und spotten — spotten der Dichterlinge und ihrer Gesellinnen; der augenverdrehenden Pfaffen und ihres Gelichters; der sporenklirrenden Junker und ihrer hochnasigen Weiber. Und mit dir trauern um einen herrlichen Knaben-Jüngling, vom herben Geschick dahingerafft in seiner Maienblüte. Und aus voller Seele mit dir hassen alles, was in Staat und Gesellschaft sich übermütig spreizt und bläht und gierig von dem Schweiß der vielen mästet, deren Nähe es doch, wie die Pest, flieht; und Sonderrechte arrogiert, die ihm die Gnade eines Gottes zugeteilt haben soll, den es sich nach seinem schnöden Ebenbilde machte. Das konnte ich und hab's redlich gethan.

Und es wurde mir nicht leicht und mein Herz hat geblutet, als ich mich von dir trennen mußte, um nicht mit dir einzulenken in das fluchbeladene Land, da in der stechenden Sonne rücksichtsloser Leidenschaft keine holden Blütenträume mehr reifen, und der Acker ihm, der zu arbeiten verlernt hat, keine nährende Frucht länger bringt. Und hab' es dir so von ganzem Herzen gegönnt, daß, wie verfehlt

auch sonst dein Leben war und du selbst bankerott an Glauben und Hoffnung und Liebe, du wenigstens sterben durftest mit vielen Hunderten, die braver waren als du, für eine Idee, die, tausendmal blutig gegeißelt und schmählich ans Kreuz geschlagen, immer wieder aus dem Grabe erstehen und endlich die Welt besiegen wird.

VIII.

Wie ich zu dem Helden von „Sturmflut“ kam.

„Nenne den Mann mir, Muse!“
Odyssee.

Es war nach Tisch an einem Augusttage des Jahres 1874. Wir saßen — eine Gesellschaft von Herren und Damen — kaffeetrinkend in der Veranda des Kurhauses von Heringsdorf. Ein wunderlieblicher Tag: hier und da an dem tiefblauen Himmel ein silbernes Wölkchen; hier und da auf der purpurnen, von einer leichten Brise kaum gefurchten See ein schimmerndes Segel von Vergnügungs- oder Fischerbooten; am fernsten Horizonte ein letzter verschwindender grauer Streifen Rauches aus dem Schlote eines Dampfers, der von Swinemünde nach Schweden ging. Von dem blauen Himmel und dem purpurnen Meere hoben sich die weißen Säulen, welche das Dach der Veranda trugen, prächtig ab — es gehörte kein großer Aufwand von Phantasie dazu, um sich nach Italien versetzt zu glauben.

Besonders nicht für mich, der ich im Frühling und Frühsommer des vergangenen Jahres Italien und Sicilien bis hinab nach Syrakus durchstreift und erst gestern von meinem Verleger die ersten Exemplare meines „Skizzenbuches“ erhalten hatte, das unter anderem auch die ausführliche Schilderung meines Aufenthaltes im Lande der Citronen und Goldorangen enthält. Eines dieser Exemplare lag, halb versteckt unter Seiden- und Wollsträhnen, in dem Nähkörbchen einer Dame, der gegenüber ich, etwas abseits von der übrigen Gesellschaft, an einem dicht an die Balustrade

der Veranda gerückten kleinen Marmortischchen saß. Das Buch war auf durchaus legitime Weise in das Nähkörbchen gekommen. Oder was wäre legitimer, als daß ein Dichter sich beeilt, der schönsten Dame des Kreises, in welchem er sich augenblicklich bewegt, ein Exemplar seines neuesten Buches zu überreichen, selbstverständlich mit Hinzufügung eines handschriftlichen, für die Empfängerin nicht ganz unverbindlichen Sonetts. Zu meiner sporadischen Gelehrsamkeit gehörte die Notiz, daß bei den Phöniziern die Göttin des Liebreizes und der Anmut „Ana" hieß. Ich hatte es für geboten erachtet, mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit an diese philologische Thatsache zu erinnern in einem Gedichte, welches „An Anna" überschrieben war.

Die schöne Frau hatte die kurze Sommernacht drangesetzt, um das „Skizzenbuch" trotz seines immerhin stattlichen Umfanges von der ersten bis zur letzten Seite zu lesen. Ich sah darin selbstverständlich nur das Interesse, welches sie für die neuere Litteratur im allgemeinen nahm, trotzdem sie jetzt die Güte hatte, mir im besonderen über die Art und Weise, wie ich Dinge und Menschen anschaue, und dergleichen viel Schmeichelhaftes zu sagen.

„Wie glücklich," äußerte sie in dem weichen Ton ihrer Stimme, die immer wie lieblichste Musik an mein Ohr klang; „wie glücklich müssen Sie sein! Wir anderen! Nun, wir sehen das alles, fühlen das alles ja auch. Aber mit der Zeit verflattert, verweht es und schwebt nur noch als bleicher Schatten in der Erinnerung. Sie können es bannen durch den Zauber des Wortes für Sie selbst und für die anderen, die nun so an Ihrem Glücke teilnehmen dürfen."

„Wenn dieses Glück nur nicht so teuer erkauft wäre!"

„Wie meinen Sie das?"

„Ich meine, es fährt sich sehr behaglich auf der Eisen-

bahn in einem Coupé erster Klasse, während der Zug auf den glatten Schienen hohe Dämme entlang, durch tiefe Einschnitte, über kühne Brücken rollt mit all den hübschen Ausblicken nach rechts und links; aber von wie vielen heißen Stirnen mußte der Schweiß in Strömen rinnen, bis dem Fahrgast seine angenehme Situation ermöglicht wurde!"

„Im Gegenteil!" sagte die schöne Frau eifrig. „Wer in der Welt könnte auf dieser Fahrt eine höhere Lust empfinden als der Meister selbst, der die Bahn gebaut hat!"

„In einem gewissen Sinne fraglos," erwiderte ich; „nur ist dabei ein Übelstand. Es ist nämlich zehn gegen eins zu wetten, daß der betreffende Meister sich bereits wieder mit dem Projekte einer neuen Bahn trägt und er, den Kopf voll von dem Zukunftswerke, nicht Aug' und Sinn mehr für das alte hat."

Die schönen braunen Augen hoben sich mit schnellem Aufblick von der Arbeit zu mir.

„Sie haben wieder etwas unter der Feder — natürlich!"

„Unter der Feder? — leider nein! Ich werde aber allerdings schon seit geraumer Zeit von einer Idee zu einem Roman verfolgt, die mich nicht losläßt — ich darf wohl sagen: Tag und Nacht! Denn ich kann nicht in der Nacht erwachen, ohne daß sie sofort vor mir steht — wie — wie einer jener Schemen, die sich an Odysseus herandrängten, als er im Hades das Blut des schwarzen Widders in die Grube fließen ließ."

„Nun, und —"

„Und denken Sie, dieser Schemen will nicht von dem Blute trinken, und bevor er nicht getrunken hat, kommt kein Wort über seine bleichen Lippen."

„Wenn ich Sie verstehen soll — und ich möchte Sie gar gern verstehen — müssen Sie sich entschließen, in

weniger dunklen Rätseln zu sprechen. Sie sagen, Sie haben die Idee zu einem Roman. Ich denke, das ist die Hauptsache?“

„Im Grunde, ja, und trotzdem eine Klinge, zu der der Griff, fehlt und mit der man infolgedessen schlechterdings nichts anfangen kann, wenigstens nichts auf dem Gebiet des Romans. Sie erinnern sich der Anfangsworte von Byrons ‚Don Juan‘?“

„I want a Hero?“

„Das ist genau mein Fall: mir fehlt es an einem — sagen wir: dem Helden.“

„Ich gestehe zu meiner Beschämung, das abermals nicht zu verstehen.“

„Da ist nichts zu schämen, gnädige Frau, so wenig als daß Sie das schmucke Boot da nicht zu steuern verstünden. Es legt eben um und scheint hierher zu wollen. Es wird bei dem Winde noch ein paar Schläge machen müssen.“

„Ich glaube, Sie sind unter anderem auch Seemann?“

„So ein bißchen davon. Ich bin ja an der Küste dieses Meeres groß geworden.“

„Ich weiß; aber bleiben wir bei unserem Thema! Es interessiert mich. Was ist das mit dem Helden, den Sie, wie ich wohl begreife, zu einem Roman haben müssen und den Sie nicht finden zu können behaupten, was ich nicht begreife. Das scheint mir doch verhältnismäßig das allerleichteste.“

„Unter Umständen ja, wenn er mit der Idee, wie es wohl geschehen kann, zusammen geboren und eins mit und untrennbar von ihr ist. Die Sänger der Ilias und der Odyssee sind gewiß nicht um ihre Helden verlegen gewesen. Auch Cervantes, wenn er das abgelebte Rittertum und die schwulstigen Abenteuerromane verspotten wollte, hat vielleicht

nicht lange nach dem edlen Manchaner zu suchen brauchen — es gab seiner Zeit sicher mehr solcher hirnverbrannten Hidalgos! — wobei ihm der Ruhm, im Finden und Erfinden dieser Gestalt eine der allergrößten dichterischen Thaten vollbracht zu haben, unbestritten bleiben soll. Um das Stück Welt zu sehen, daß diese und andere Dichter schildern wollten, gab es sozusagen nur dies eine Fenster. Gleich einfach liegt die Sache nicht immer. Es kommen Fälle, in denen das Weltfragment, welches der Romandichter seinem Leser vorzuführen gedenkt, sehr kompliziert ist, so daß es schwer hält, es von einem Standpunkte zu überblicken. Um ein anderes Bild zu brauchen: es durchläuft der Strom seiner Dichtung ein an Quellen besonders reiches Gebiet, die doch alle in das eine Strombett geleitet sein wollen, wenn ein für die Phantasie überschauliches Ganzes, d. h. ein Dicht- und Kunstwerk, daraus werden soll. Die Bürgschaft aber, daß es ein solches wird, kann einzig und allein der Held übernehmen. Er und er allein sorgt dafür, daß die Phantasie sich nicht ins Grenzenlose verläuft — eine Gefahr, die für keinen Dichter so groß ist wie für den epischen. ‚Melde den Mann mir, Muse, den vielgewandten‘ — sehr schön! aber: ‚der vielfach umgeirrt, als Troja, die heilige Stadt, er zerstöret; vieler Menschen Städte gesehen und Sitte gelernt hat‘ — da fängt die Gefahr für den Sänger an: die Gefahr, daß er die Geister, die er rief, nicht wieder los wird und vor all den Städten all der Menschen, die sein Held gesehen und die er uns nun auch sehen lassen möchte, den Helden aus den Augen verliert, und daß so statt der Odyssee eine Art ‚Voyage du jeune Anacharsis en Grèce‘ zu stande kommt — sehr lehrreich zu lesen, aber nur bei Leibe kein Dichtwerk.“

„Und davor schützt den Dichter der Held?“

„Ich wiederhole: er einzig und allein. Mit ihm fängt der Roman an, mit ihm endet er. Was vor seinem Auftreten etwa geschieht, ist gewissermaßen nur Präludium; was, nachdem er abgetreten, Nachklang und Nachspiel. Er ist das Centrum, welchem innerhalb der Peripherie alles zustrebt; er ist auch der Radius, welcher den Umfang der Peripherie bestimmt. Wer und was nicht mit dem Helden in irgend einem Zusammenhange steht, gehört nicht in den Roman, und dieser Zusammenhang darf nicht zu entfernt sein, oder der Roman verliert in dem Maße der Entfernung an Übersichtlichkeit und mit der Übersichtlichkeit an Schönheit.“

„Und dieser Allerweltsmann von einem Helden fehlt Ihnen für Ihren Roman?“

„Leider.“

„Und Sie können, bis Sie ihn haben, nicht anfangen?“

„Nicht eine Sekunde früher.“

„Was ist da aber zu thun?“

Ich zuckte die Achseln.

„Geduld haben und fromm sein. Den Frommen soll es ja der Herr im Traume schenken. — Sie brechen auf?“

Ich muß einmal nach meinen Kindern sehen. Inzwischen schlafen Sie vielleicht ein Stündchen. Es ist von wegen des Traumes, wissen Sie — des Traumes vom Helden!“

Die schöne Frau hatte ihre sieben Nähsachen in das Körbchen zusammengepackt, das Körbchen in die Hand genommen und mit einem freundlichen Lächeln zu mir und einem anmutigen Nicken des Kopfes gegen die übrige Gesellschaft die Halle verlassen.

Die Gesellschaft war inzwischen ziemlich zusammengeschmolzen; von denen, die geblieben, gehörte keiner zu meinen näheren Bekannten; so mochte ich ruhig auf meinem Platze verbleiben. Das Gespräch, das ich mit der schönen

Freundin geführt hatte, ging mir weiter durch den Kopf. Welcher Genuß war es doch, mit einer klugen Frau über diese Dinge sich zu unterhalten! Wie hatte sie alles so mühelos verstanden! Wenn ich jetzt einschlief — müde genug war ich — und mir der Himmel im Traum meinen längst ersehnten Helden schenkte — mein Verdienst würde es nicht sein; nur, weil die liebe Heilige für mich armen Sünder gebeten!

Während ich so, wirklich halb träumend, dasaß, war das Fahrzeug, auf das ich vorhin ihre Aufmerksamkeit gelenkt hatte, näher gekommen. Daß es keines der gewöhnlichen Fischerboote von hier oder Ahlbeck war, hatte ich längst gesehen. Es erinnerte mich in seinem Bau und seiner Takelage an den Regierungskutter, auf dem ich mit meinem verstorbenen Vater seiner Zeit so manche schöne Fahrt auf den pommersch-rügenschen Gewässern gemacht hatte. Und jetzt war es so nahe, daß ich durch den Krimstecher, den ich selten auf dem Zimmer ließ, die Flagge erkennen konnte: ein Lotsenboot, und dann vermutlich das des Kommandeurs. Nun brauchte ich nicht länger mit meiner Müdigkeit zu kämpfen; eifrig beobachtete ich jedes Manöver des Kutters, der sich im Zickzack vollends herankreuzte und jetzt, immer noch in einiger Entfernung vom Ufer, die Segel reffte und den Anker fallen ließ. Dann wurde die Jolle längsseits geholt, ein Mann in Uniform — jedenfalls der Herr Kommandeur — bestieg sie, betrat nach wenigen Minuten die Landungsbrücke und kam, als er den Strand erreicht, geradeswegs auf das Kurhaus zu, begleitet von ein paar Herren, die ihn auf der Landungsbrücke erwartet hatten. Einer dieser Herren war mir bekannt; und er muß es gewesen sein, der mich dann wieder mit dem Lotsenkommandeur Friedrich Müller bekannt machte, nachdem die kleine

Gesellschaft auf der Veranda in meiner Nähe sich niedergelassen, ein Glas Wein zu trinken.

Wer „Sturmflut“ gelesen hat, weiß, daß dies der große, von mir so heiß ersehnte Augenblick war, in welchem mir auf die Fürbitte meiner lieben Heiligen der Held des Romans beschert wurde.

Außer gewissen andern Eigenschaften, von denen ich alsbald zu sprechen haben werde, befähigte den Mann dazu auch seine Erscheinung, die ich, bereits ehe ich ihm vorgestellt war, mit Vergnügen beobachtet hatte: die Gestalt etwas über Mittelgröße, der man ihre Kraft und Geschmeidigkeit ansah; ein von einem braunen oder dunkelblonden Bart umrahmtes männlich schönes Gesicht, aus dessen offenen Zügen Entschlossenheit und Bravheit, Intelligenz und Herzensgüte sprachen. Besonders imponierte mir der klare feste Blick der großen blauen echten Seemannsaugen.

An Anknüpfungspunkten zu einem lebhaften Gespräch fehlte es uns beiden nicht. Kannte ich doch den Schauplatz seiner Thätigkeit: das Meer zwischen Pommern und Rügen und die Küsten, die es umschließen, so gut! Mehr als einmal war ich in Begleitung meines Vaters, dem, als Regierungs- und Baurat des Bezirkes, auch die königlichen Lotsenstationen unterstanden, in dem Dorfe Thiessow auf der rügenschen Halbinsel Mönchgut gewesen, wo jetzt, wie sein Vorgänger, auch der Lotsenkommandeur Müller residierte. Selbstverständlich hatte ich diesen seinen Vorgänger gut gekannt; mehr noch: der originelle, behaglich rundliche Mann mit der unverwüstlichen Gutmütigkeit und unerschütterlichen Seelenruhe war für mich das Urbild meines Lotsenkommandeurs in der Novelle „Auf der Düne“ gewesen. Weiter: der Schauplatz besagter Novelle war die winzig kleine Insel Ruhden zwischen Mönchgut und der pommerschen Küste, die

man im Scherz meines Vaters Königreich nannte, weil er sie durch geschickte Bauten und zweckmäßige Pflanzungen so wacker und erfolgreich gegen die anstürmenden Fluten verteidigte und so dem Staate eine wichtige Lotsenstation erhielt, über welche jetzt Friedrich Müller kommandierte, wie zu meiner Knaben- und Jünglingszeit der gemütliche prächtige W.

Ich hatte den Kommandeur durch die Anekdoten, die ich von dem liebenswürdigen alten Herrn zu erzählen wußte — der, nebenbei bemerkt, auch meinem Landsmann Heinrich Kruse in seinen köstlichen „Seegeschichten“ wiederholt Modell gestanden hat — manch behagliches Lächeln entlockt; aber bald kam ein ernsteres — ein furchtbar ernstes Thema an die Reihe: die Sturmflut vom Herbst 1872.

Aus Gründen, die der Leser bereits ahnt, war mir dieses Thema ganz besonders interessant, und ich zweifle keinen Augenblick, daß ich den Kommandeur darauf hingelenkt hatte. Selbstverständlich hatte ich alles gelesen, was die Zeitungen seiner Zeit über das ungeheure Ereignis gebracht; aber hier durfte ich, ich möchte sagen: aus der Quelle schöpfen. Am 1. November 1872 war Friedrich Müller auf die Lotsenkommandeurstelle in Thiessow berufen worden; ein paar Wochen später kam die Sturmflut. Der Mann durfte beweisen, daß man sich nicht in der Person vergriffen hatte, als man ihm den verantwortlichen Posten anvertraute. Von dem, was er uns über seine persönliche Beteiligung an den Ereignissen jener Schreckenstage mitteilte, geziemt mir hier zu schweigen. Ich müßte fürchten, nach so langer Zeit nicht mehr sicher in den Einzelheiten zu sein, und erfunden habe ich auf Kosten des bescheidenen Mannes schon gerade genug. Ebenso muß ich auf die Auseinandersetzung der interessanten Theorie verzichten, die er sich von der Entstehung der Sturm-

flut gemacht hatte und nun uns, seinen dankbaren Zuhörern, zum besten gab. Der Leser findet sie in dem neunten Kapitel des ersten Buches von „Sturmflut“, wo ich sie — wie sie mir im Gedächtnis geblieben war — meinen Helden Reinhold Schmidt auf Schloß Golm der um die Abendtafel versammelten Gesellschaft vortragen lasse.

Wie interessant mir der Mann durch das alles schon geworden war! Und doch sollte das Beste, das Entscheidende, das, wofür ich ihm Zeit meines Lebens die innigste Dankbarkeit bewahren werde, noch kommen!

Nun weiß ich nicht: waren die beiden Herren, die bis dahin in unserer Gesellschaft gewesen waren, verschwunden, oder nur für mich verschwunden, weil ich für niemand sonst noch Aug' und Ohr hatte, als für ihn allein — an dem ich mich festgesogen wie die Biene an der Honigblume — jedenfalls hat sich die Sachlage in meiner Erinnerung so gestaltet, daß wir einander gegenübersitzen, auf dem kleinen Tische zwischen uns eine Flasche Röderer carte blanche, aus der bald er mir einschenkt, bald ich ihm das Glas fülle; und er erzählt — aber nicht mehr von dem Graus der Sturmflut, sondern die Geschichte seines Lebens.

Ich frage mich jetzt, wie das möglich gewesen ist nach einer Bekanntschaft von zwei Stunden. Aber es hat Philosophen gegeben, die behaupteten, daß die Zeit, die immer war und immer kommt, gar nicht existiert, außer in der Vorstellung der Menschen, die sich ohne diesen Ariadnefaden in der konfusen Welt vollends verirren würden. Sicher ist sie ein sehr relatives Etwas, wie jeder Liebende bestätigen wird. Mit der Freundschaft ist es nicht anders. Auch sie kann einem allerersten Eindruck ihr Dasein verdanken. Es gehört nur die Berührung zweier Geister dazu, die sich durchaus sympathisch sind. Das findet nicht eben häufig statt, und in die

Wahl des Menschen ist es nicht gegeben — es ist ein Geschenk des Zufalls, der uns im Leben so viel böse Streiche spielt und für dies eine Mal ausnahmsweise seine Gebelaune hat.

Nun denn, hier hatte er seine Gebelaune, seine allerbeste, und zwei Männer zusammengeführt, die sich nur in die Augen zu sehen brauchten, um einer den anderen von allen Präliminarien der gewöhnlichen Freundschaft zu entbinden. Wenn ich eine Million gehabt hätte, dem da mir gegenüber hätte ich sie ohne weiteres in Verwahrung gegeben, und wenn er mir nun, wie er es that, die Geschichte seines Lebens erzählte — was war es anderes als ein Beweis der herzlichen Zuneigung, die er für mich gefaßt, und ein Votum unbedingten Vertrauens?

Habe ich dies Vertrauen mißbraucht, als ich die „Sturmflut“ schrieb? Ich tröste mich mit der Zuversicht, daß Friedrich Müller selbst, wenn er — was sicher der Fall gewesen ist — das Buch gelesen, mich von diesem Vorwurf freigesprochen hat. Sind doch die Thatsachen, wie der Leser sich überzeugen wird, so verwandelt und verschleiert, daß der wahre Zusammenhang nur den Menschen, die ihm im Leben nahe standen, klar sein konnte, für alle übrigen aber undurchdringliches Geheimnis bleiben mußte. Und nach einer Seite hätte ich überhaupt gar keine Diskretion zu üben brauchen: dieser Mann durfte in einem Hause von Glas wohnen.

Dann war unsere Flasche — es mögen auch ihrer zwei gewesen sein — zu Ende; er wollte diesen Abend noch nach Swinemünde; der übrigens günstige Wind hatte stark abgeflaut, würde sich aber, wie er sagte, später wieder aufmachen. Jedenfalls mußte geschieden sein. Ich gab ihm das Geleit bis zum Kopfe der Landungsbrücke. Wir schüttelten uns

die Hände. Er stieg in seine Jolle. Ich blickte ihm nach, bis er den Kutter erreicht, der schon die Segel aufgezogen hatte. Er winkte, auf dem Decke stehend, mit der Hand. Der Kutter drehte in den Wind. Er hatte das Steuerruder ergriffen; das große Segel schob sich zwischen mich und ihn. Ich habe ihn nie wiedergesehen. —

Am nächsten Vormittag traf ich meine schöne Freundin wieder in der Veranda. Sie saß auf ihrem gewohnten Platze an der Balustrade; das lichtbraune Haar floß ihr, aufgelöst, in prachtvollen Wellen bis über den Gürtel.

„Aber, mein Gott,“ sagte sie nach der ersten Begrüßung, „was ist Ihnen? Sie sehen blaß aus, ordentlich mit Ringen unter den Augen. Haben Sie so schlecht geschlafen?“

„Ich habe gar nicht geschlafen, gnädige Frau.“

„Aber Sie sollten es doch und von Ihrem Helden träumen!“

„Ich habe von ihm geträumt — mit offenen Augen. Er ist gefunden, gnädige Frau, und der Roman ist fertig!“

Sie sah mich mit ungläubigem Lächeln an.

„Das geht schnell,“ sagte sie.

„Freilich,“ rief ich, „denn

‚Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schoß das Glück.‘

Haben Sie Zeit und Geduld, mir zuzuhören?“

„Einen Ocean von beiden.“

„Nun denn! Ich sagte Ihnen gestern, daß ich mich schon seit einem Jahre und darüber mit der Idee zu einem Roman trage, den ich nicht beginnen könne, weil mir der Held fehle. Heute, da ich meinen Helden sicher habe, darf ich auch von der Idee sprechen. Sie ist in aller Kürze folgende: ich möchte ein Bild der Verwüstung geben, welche der Milliardenunsegen in ökonomischer und sittlicher Beziehung

über Deutschland gebracht hat. Den Verlauf, welchen diese Dinge genommen, habe ich aufs eifrigste studiert aus den Zeitungen und Broschüren, die aber nicht so wichtig waren wie die Mitteilungen meiner Freunde: Finanzleute, Industrielle, Politiker, die mitten in dem Getriebe stehen und auf deren Aussagen und Urteil ich mich verlassen darf. Als Eduard Lasker, mit dem ich, wie Sie wissen, befreundet bin, am 12. Mai im Reichstag seine prachtvolle Rede gegen den Gründungsschwindel gehalten hatte, wollte ich ihn zum Helden meines Romans machen, aber ich stand bald wieder davon ab: ein Romanheld darf nicht zu aktiv sein, nicht an der Spitze der Phalanx marschieren; er absorbiert sonst alles Interesse, und für die anderen, die man auch gern auf den Plan bringen möchte und bringen muß, soll man sich in die nötige epische Breite entfalten können, bleibt nichts oder nicht genug übrig. Auch sah ich, mit Lasker als Helden, keine Möglichkeit, die Sturmflut vom Herbste 1872 in meinen Plan zu ziehen; und davon konnte ich nicht lassen; das war bei mir zur fixen Idee geworden: der Zusammenkrach des Gründungsschwindels und die verheerende Flut in einen Zusammenhang zu bringen, trotzdem sie schlechterdings nichts miteinander zu thun haben, ja selbst der Zeit nach mindestens ein halbes Jahr auseinanderliegen. Und durch Laskers Rede, die, wie Sie sich erinnern, eine specifisch pommersch-rügensche Gründung zum Gegenstand hat, bin ich vollends in meinem Vorhaben bestärkt; Pommern-Rügen, der Schauplatz der Sturmflut, muß auch der Schauplatz meines Romans und ‚Sturmflut‘ muß sein Titel sein.

Aber so weit, oder ungefähr so weit war ich bereits gestern und würde heute noch nicht weiter sein, wäre, nachdem Sie mich gestern nachmittag verlassen, er nicht gekommen.“

„Wer?“

„Mein Held!“

„Der Herr, mit dem Sie hier, wie ich höre, eine so wenig kurgemäße Sitzung gehabt haben?“

„Derselbe — und der mir die Geschichte seines Lebens in großen Zügen erzählt hat, von der das für mich Wichtige und Entscheidende dies ist: Reinhold Schmidt — Pardon! in Wirklichkeit heißt er Friedrich Müller — ist 1835 in Luckau als Sohn eines königlichen Forstmeisters geboren, hat das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht und als Einjähriger bei den Lübbener Jägern seiner Wehrpflicht genügt, bevor er sich dem Seemannsberufe widmete. Als Kauffahrerkapitän machte er in einer preußischen Ostseestadt die Bekanntschaft der Familie eines hochstehenden Offiziers und faßte eine leidenschaftliche Liebe zu der schönen Tochter des Hauses. Indessen stellten sich der Vereinigung des liebenden Paares Hindernisse entgegen, die er mir nicht näher bezeichnet hat. Es mußte vorderhand geschieden sein. Das war kurz vor dem Jahre 1870. Im Juli dieses Jahres lag Müller mit seinem Schiffe im Hafen von Cardiff, im Begriff, eine lange Fahrt nach einem überseeischen Lande anzutreten. Da erreicht ihn die Nachricht vom Ausbruch des Krieges. Er wartet nicht auf seine Stellungsordre, giebt sein Kommando in die Hände der Reeder zurück, eilt, so schnell er kann, in die Heimat, meldet sich bei seinem Regiment. „Unser Fritz“ selbst war es, der ihm nach der Schlacht von Wörth das eiserne Kreuz überreicht. Er macht noch ein halbes Dutzend der Hauptschlachten mit, erkämpft sich den Offiziersrang, schließlich auch die Geliebte, die der Vater jetzt willig den Händen eines Mannes anvertraut, von dessen Tapferkeit er sich während des Feldzugs mit eigenen Augen überzeugt hat.“

„Das ist alles?“ fragte die schöne Frau verwundert.

„Das ist alles!“ rief ich begeistert, „wenigstens alles, was ich brauchte: der feste Punkt, auf dem stehend, ich die Welt, an der mir liegt, aus den Angeln hebe. Gestern lächelten Sie ungläubig, als ich Ihnen die Tugendes eines Helden für den Roman aufzählte; jetzt kann ich Sie überzeugen — überzeugen von der Kraft, die der Held ausstrahlt, so mächtig, daß, was gestern im besten Falle Schemen waren, heute Menschen von Fleisch und Blut sind. Und damit ist noch nicht genug gesagt: sie sind, weil er ist. Weil er ist — lachen Sie nicht! — ist sie da, sein geliebtes Mädchen, dem selbstverständlich die Ehre der Mitregentschaft im Roman zufällt. Das holde Wesen führt mir ihren Vater, den General, zu; außerdem ihren Bruder — er heißt Ottomar, ist Offizier und liebt Ferdinanden, Onkel Schmidts geniale Tochter. Wer Onkel Schmidt ist? Aber, gnädige Frau, Reinhold, mein Held, kann doch nicht allein in der Welt stehen. Einen Vater hat er sich verbeten; der würde seine Selbständigkeit zu sehr drücken; er zieht also einen Onkel vor. Wenn General von Werben — so heißt er — arm ist — denken Sie an die Hindernisse, die sich der Vereinigung der Liebenden in der wahren Geschichte entgegenstellten! — so ist Onkel Schmidt desto reicher; aber noch nicht so reich wie sein Sohn Philipp, Ferdinandens Bruder, in welchem ich die Ehre habe, Ihnen den ersten Gründer in meinem Roman vom Gründungskrach zu präsentieren: den bürgerlichen Gründer. Einen vom Adel — und der dem bürgerlichen an Verwegenheit noch über ist — hätte ich schon erwähnen sollen: er tritt, soviel ich weiß, wenn nicht im ersten, so doch in einem der ersten Kapitel auf. Es ist Graf Golm. Sie kennen den Grafen Golm nicht? Aber, Sie sagten mir doch neulich, Sie hätten Laskers Rede — aber freilich, bei Lasker heißt er anders.

Namen thun nichts zur Sache; und die Sache ist, daß Graf Golm für die von ihm und Genossen im Interesse ihrer Güter projektierte pommersch-rügensche Eisenbahn die Subvention des Staates haben will und haben muß, soll über die hochgeborene Clique nicht der schmählichste Bankerott hereinbrechen. Der General von Werben ist gegen das Projekt, vor allem gegen die Anlage eines Kriegshafens, in welchem die Bahn auslaufen wird, auf Golmschem Grund und Boden an der Ostküste Rügens, eben der, welche dem ersten Anprall einer Sturmflut, wenn sie kommt, ausgesetzt ist. Und Reinhold Schmidt ist überzeugt, daß sie kommen wird. Sollte er da nicht gegen das Schwindelprojekt sein und sich dadurch die bittere Feindschaft des Grafen Golm um so sicherer zuziehen, als dieser auch sein Nebenbuhler in der Bewerbung um die Gunst der schönen Generalstochter ist?"

Und so erzählte ich der erstaunten schönen Frau beinahe den ganzen Roman. Nicht, wie er heute dem Leser als Buch vorliegt! Zwischen einem Romanplan, wäre er dem Dichter noch so deutlich, und seiner Ausführung schwebt noch gar viel! Da sind Ströme zu überbrücken, Abgründe auszufüllen, Berge abzutragen, an die man nicht gedacht, von denen man sich nicht hat träumen lassen. Das kostet unsägliche Geduld, erfordert eine nicht zu brechende Energie. Aber Geduld und Energie sind Tugenden, die man sich anerziehen kann und der Romandichter sich anerziehen muß, oder er mag das Metier nur aufgeben. Und die Ausübung dieser Tugenden wird ihm nicht allzu schwer werden, so er nur seinen Helden hat. Dann darf er sich versichert halten, daß er an dessen starker Hand zum Ziele gelangen wird, mag der Weg auch noch so lang und beschwerlich sein.

„Glauben Sie nicht?"

„Weshalb sollte ich es nicht glauben, da Sie es mich

versichern, der Sie schon so viel Erfahrung in diesen Dingen haben. Und so wünsche ich Ihnen denn von ganzem Herzen Glück und Segen zu Ihrem Werke."

Der Wunsch der gütigen Freundin ist in Erfüllung gegangen. Ich habe an der „Sturmflut" viel Freude erlebt, die nur durch eines getrübt ist: daß ich dem Manne, dem ich für das Zustandekommen des Werkes so viel, ich möchte sagen alles, verdanke, im Leben nicht noch einmal habe die Hand drücken dürfen.



Zweite Abteilung.

Zur Dramatik.

IX.

Das Drama, die heutige litterarische Vormacht.

Ich bin der erste! — Nein ich! — Ihr Jungen verdienet es beide;
Aber das seht ihr: zur Zeit kann es der eine nur sein.

Das Drama ist der Dichtungsarten vornehmste. Aristoteles hat es dekretiert. In der beträchtlichen Zeit, welche seitdem vergangen, haben es ihm so viele gedankenvoll und gedankenlos nachgesprochen, daß, wagt heute jemand an der strikten Wahrheit des Satzes zu zweifeln, er — wie es in der Jobsiade heißt — „ein allgemeines Schütteln des Kopfes erregt". Nun mag man vom ästhetischen Standpunkt über die Sache denken, wie man will — auch der energischste Zweifler an der größeren künstlerischen Würde und Heiligkeit des Dramas wird einräumen müssen: in der Schätzung des Publikums von heute (vielleicht aus ähnlichen oder denselben Gründen wie in der der Athener, für die Aristoteles seine „Poetik" schrieb) nimmt es die höchste Stelle ein, gerade so, wie die junge Litteratur selbst es auf den Schild gehoben hat. Ist doch unter ihren vornehmsten Repräsentanten kaum einer, der nicht entweder für das Theater ausschließlich arbeitete, oder doch den Schwerpunkt seiner dichterischen Thätigkeit in die dramatische Produktion legte. Gerhart Hauptmann hat außer einigen novellistischen Kleinigkeiten bis jetzt nur Dramen geliefert; Hermann Sudermann, der seine Laufbahn mit ein paar recht erfreulichen Romanen begann, verdankt doch seinen Ruf nicht diesen, sondern seinen Dramen;

welche erst, rückwärts wirkend, seine novellistischen Erstlinge aus dem relativen Dunkel heraushoben. Ähnliches läßt sich von den anderen Autoren sagen, deren Namen den Theatergängern von heute am geläufigsten sind. Mischt sich in die Schar derer, die um die dramatische Palme ringen, einer und der andere von den älteren Schriftstellern, so scheint diese Ausnahme die Regel nur zu bestätigen: das Hauptkontingent stellen die jüngern und jungen Autoren.

Dabei ist nichts zu verwundern. „Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort," und wenn das Wort durch die Akustik der Bühne einen besonders sonoren, sich in Ohren und Herz schmeichelnden Klang gewinnt, desto besser. Schnell fertig ist die Jugend auch mit dem Schluß von dem einzelnen Fall, wie ihn das Drama immer nur behandeln kann, auf das Allgemeine; und wenn sie glücklich an einem Beispiel gezeigt hat oder zu haben glaubt, daß der Sohn seine Gebrechen vom Vater überkommen, so sagt sie nicht etwa: dies kann unter anderem sein, sondern meint ganz treuherzig, das Gesetz der Vererbung endgültig auf einem rocher de bronze stabiliert zu haben. Und war Ehrgeiz immer die berechtigte Eigentümlichkeit strebender Jugend und ist er dies vielleicht doppelt und dreifach in unsrer schnelllebigen Zeit — wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben, durch die der Romancier, der Novellist zu den Höhen ihrer Kunst und der Gunst der Leser hinaufsteigen! wie verhältnismäßig leicht sind oder scheinen doch die, durch welche der Theaterdichter sich die Herzen seines Publikums günstigen Falls im Sturm erobert! „Soll und Haben" hat Freytag zu einem berühmten Mann gemacht; aber wahrlich nicht von heute auf morgen. Für den Dramendichter ist es selbst in dem bedächtigen Deutschland möglich, daß er heute als ein dunkler Ehrenmann aufsteht und sich noch an demselben Tage als einer

niederlegt, dessen Name morgen früh in aller Mund sein wird. Und das durch ein Werk, welches vielleicht ein halbes Dutzend Druckbogen füllt, und an dem er möglicherweise so viele Wochen gearbeitet hat, als der Romancier Monate an dem seinen. In den Eingang einer Arena, an deren Ausgang solche Preise winken, wird sich die Jugend immer zumeist drängen.

Dazu hat sie eines, was sie zu diesem Kampfe noch besonders befähigt, ja, die conditio sine qua non eines Erfolges auf dem Gebiete ist: die unverbrauchten, kräftigen Nerven, die Hitze und den Staub der theatralischen Arena auszuhalten. Wie drückend diese Hitze, wie atembeklemmend dieser Staub, wissen nur die, welche es schaudernd an sich selbst erfahren. Das Klopfen an die Thüren der Rhadamantus, genannt Theaterdirektoren, bei denen auf ein schroffes Herein! nur allzuoft ein noch schrofferes Hinaus! erfolgt; die bange Sorge vor dem Prokrustes von Regisseur, der das um so viel zu lange, oder so viel zu kurze corpus dramatis in den Rahmen seines dreistündigen Theaterabends zwängt oder reckt; der Graus der „Arrangierprobe“; das Fegefeuer der Spielproben, in denen der Autor belehrt wird, daß seine vorgefaßte Meinung von der Weise, wie die betreffenden Rollen genommen werden sollten, das gleichgültigste Ding von der Welt ist; die verhängnisvolle Rhodus der Première, wo nun endlich getanzt wird und so oft statt der erhofften schmeichlerischen Geigentöne jene fürchterlichen „Pauken und Trompeten“ erschallen; das hitzige Fieber des lendemain mit seinem Kreuzfeuer lobender, nörgelnder, „reißender“ Kritiken — wer das über sich ergehen, mehr als einmal, vielleicht sogar oft über sich ergehen lassen kann, dessen Brust muß mit dem aes triplex nervenstarken Jugendmutes gepanzert sein. Findet sich dieser Jugendmut noch bei Leuten, über

deren Scheitelhaar die Flucht der Jahre keineswegs machtlos hingezogen, so sind sie entweder von der Woge dauerndes Erfolges getragen, oder erfüllt von der chimärischen Hoffnung, durch ihre Hartnäckigkeit den Widerstand der stumpfen Welt schließlich doch zu besiegen, und, so, oder so, gegen die Schrecken des Metier abgestumpft, wie ein Anatom gegen die des Todes.

Daß diese sich in die dramatische Arena stürzende Jugend fast ausnahmslos unter dem Zeichen des Realismus, resp. des Naturalismus kämpft, bedarf, wie die Lage der ästhetischen Dinge zur Zeit bei uns ist, keiner ausdrücklichen Versicherung. Ist diese Lage doch nicht bloß bei uns so und keineswegs zuerst bei uns so gewesen. Im Gegenteil! Nach uralter deutscher Gepflogenheit ließen wir erst die Litteraturen der anderen Kulturnationen den beschwerlichen Pionierdienst leisten: Laufgräben aufwerfen, Minen legen, Mauern und Wälle in die Luft sprengen, den so geschaffenen Trümmerhaufen vielleicht bereits wieder verlassen, bevor wir uns daran gaben, unsrerseits die Festung zu erobern. Wer die Entwickelung der Dinge verfolgt hat, weiß, wie lange die Propheten Ibsens, Tolstois, Zolas Prediger in der Wüste bei uns gewesen sind, bis es ihrer Unermüdlichkeit gelang, eine kleine Gemeinde um sich zu scharen, die dann wieder ihre eifrigen Apostel in alle deutschen Lande schickte, und so, per fas et nefas, aus der ecclesia pressa eine Kirche wurde, die, wenn man der Botschaft glauben darf, ihr triumphierendes Banner über eine zum alleinseligmachenden Naturalismus bekehrte reuige Welt schwingt.

Wobei nur eines merkwürdig ist.

Bekanntlich gehört zu den Fundamentallehren des Naturalismus, wie sie Zola, sein Papst in dem Buche „Le roman expérimental" dekretiert hat, daß der Dichter von heute

sich von dem Manne der Wissenschaft nur noch durch die Form unterscheide: „Je ne puis que répéter ce que j'ai dit: si nous mettons la forme, le style à part, le romancier expérimentateur n'est plus qu'un savant spécial, qui emploie l'outil des autres savants: l'observation et l'analyse. Notre domaine est le même que celui du physiologiste, si ce n'est qu'il est plus vaste.“*) Dieser größere Umfang der dichterischen Domäne ist nämlich die dem Poeten gegebene Erlaubnis, da, wo der Mann der Wissenschaft an seiner Grenze angekommen zu sein bekennt und über dieselbe hinaus sein: ignorabimus spricht, „exercer notre intuition et précéder la science, quittes à nous tromper parfois, heureux si nous apportons des documents pour la solution des problèmes.“**)

Nun hat sich freilich Zola in den Augen der Naturalisten von der strikten Observanz um seine Heiligkeit, oder doch um derer gutes Teil gebracht gerade dadurch, daß er von der in dem corollarium zu seinem Hauptsatze gewährten Erlaubnis einen zu ausschweifenden Gebrauch machte und der Intuition gegenüber dem Unbekannten einen zu großen Spielraum gestattete; aber eben durch sein abschreckendes Beispiel die eifersüchtige Alleinherrschaft des Fundamentalsatzes in das klarste Licht gesetzt. Die denn auch kein echter Naturalist anzutasten wagt, vielmehr kühn behauptet: kein Dichter, der nicht in die Physiologie der Liebe (um keinen deutlicheren Ausdruck zu gebrauchen) wissenschaftlich eingeweiht ist, dürfe heutigen Tages wagen, die Liebe zu schildern. Als ob ein junger Docent der Anatomie, wenn er sonst Romeoblut in den Adern hat, seine Julia anders lieben würde, als der Sohn der Montagus die seine!

*) Le roman expérimental p. 48.
**) ibid p. 51.

Aber gesetzt, die Sache verhalte sich, wie die junge Schule behauptet, und die Wissenschaft, anstatt die ihr angebotene Helfershelferrolle der Dichtkunst, wie sie es zu thun pflegt, lächelnd, oder unwillig zurückzuweisen, acceptierte sie mit tausend Freuden, so will mir doch scheinen, daß gerade die Bühne der am wenigsten geeignete Ort sei, die naturalistische Doktrin zu realisieren. Das Drama kann sich seiner Natur nach nur immer mit einem Einzelfall befassen, und was ist wissenschaftlich mit einem solchen groß bewiesen? Die Wissenschaft freilich würde ja auch mit dem kleinen Gewinn vorliebnehmen, wäre sie nur wenigstens des Beweises sicher. Aber wie wäre der in dem engen dramatischen Rahmen überzeugend zu erbringen? wie allen Nebenumständen die gebührende Rechnung zu tragen? wie das Milieu, aus dem die handelnden Personen wachsen und dessen Produkt sie sind, in seiner Vollständigkeit vorzuführen? Zu dem allen scheint doch höchstens der Roman den nötigen Ellbogenraum zu bieten, nimmermehr aber das Theater, auf dem vielmehr die Gefahr, es werde die naturalistische Doktrin in die Brüche gehen, kaum vermeidlich scheint.

Und auch wirklich in den meisten Fällen nicht vermieden wird. In dem heißen Bemühen, dem famosen Milieu, auf das sein Erfinder Taine in den wissenschaftlichen Untersuchungen einen nicht zu unterschätzenden, von ihm selbst nur vielleicht etwas überschätzten Wert legt, auch im Drama gerecht zu werden, geben die jungen Dichter an dessen Herausgestaltung nicht selten ihre ganze Kraft. Mag ein Nebenumstand mit der Handlung in noch so entferntem Zusammenhange stehen, sobald er in den Gesichtskreis des Dichters gekommen ist, muß er ins Treffen geführt werden. Die Verwechselung der dramatischen mit der epischen Kunst, auf die ich bereits oben hindeutete, tritt dabei manchmal auf das

ergötzlichste zu Tage. So in der Kleinkrämerei der scenischen Anweisungen in usum der Regisseure und Schauspieler. Da wird uns kein kleinstes Möbel, kein Kaffeetassenuntersatz geschenkt. Der Stand der Sonne, die atmosphärische Stimmung, ein Blumenduft, der durch das Zimmer weht — das alles sind Dinge von immenser Bedeutung. Da wird jeder Person ihre minutiöse Schilderung mit auf den Weg gegeben: ob sie lang oder kurz, dick oder dünn ist; ob ihr Schädel breit oder oval: welchen Ausdruck ihre Physiognomie in der Ruhe, welchen sie in der Bewegung zeigt; und daß sie beim Gehen, Stehen, Sprechen, Lächeln diese oder jene Gewohnheit hat. Man möchte den Herren immer zurufen: wenn euch diese Dinge schon einmal so ans Herz gewachsen sind, schreibt doch nur gleich Romane und Novellen, wo ihr in dergleichen epischen Details schwelgen könnt!

Und bliebe es bei solchem Gebaren, in dem man ja etwa einen entschuldbaren jugendlichen Übereifer des Dichters, seine Intentionen möglichst klar zu machen, erblicken könnte; aber diese Schilderungssucht fließt aus einer tieferen und trüberen Quelle. Die Sache nämlich ist — es kann nicht scharf genug darauf hingewiesen werden — daß die naturalistische Doktrin, der Dichter solle nur eben der Helfershelfer der Wissenschaft sein, bei dem Roman — siehe Zola! — noch so ungefähr ihre Rechnung findet; infolgedessen diese der Form nach dramatischen Dichter ganz wesentlich episch sehen und ihre sogenannten Dramen sehr oft nur dramatisierte Romane, respektive letzte Romankapitel sind. Ich habe das in einem andern Zusammenhang an dem eklatanten Beispiel von Ibsens „Nora“ nachzuweisen gesucht;*) ein Beweis, der sich aber auch an einer ganzen Reihe der Stücke

*) Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. S. 295 ff.

desselben Autors mit gleicher Evidenz führen ließe. Überall in diesen Dramen: in „Rosmersholm“, „Wildente“, „Frau vom Meere“ u. s. w. eine lange Vorgeschichte, die wir durchaus kennen müssen, sollen uns diese höchst komplizierten Menschen in den höchst komplizierten Verwickelungen, in welchen der Dichter sie uns vorführt, klar werden. Eine lange Vorgeschichte, die dann der Dichter, der die Notwendigkeit davon wohl fühlt, nun hinterher im Drama zu rekapitulieren sucht, ohne doch — bei der Sprödigkeit der dramatischen Form gegen den epischen Stoff — seinen Zweck zu erreichen. Das ist — abgesehen von Ibsens Tic, dem Publikum zu raten zu geben — der ganz wesentliche Grund der Dunkelheiten, durch die wir so oft in seinen Dramen ratlos tappen, und die uns seine Schüler als ebensoviele Beweise meisterlichen Tiefsinns aufzureden suchen.

Daß in dieser knechtischen Anbetung des alleinseligmachenden Milieu die Achtung vor dem dramatischen Helden und der dramatischen Handlung, deren Hauptträger eben der Held ist, Schaden leiden, wenn nicht untergehen muß, läßt sich voraussehen; und in der That haben denn auch manche Dramen der Schule mit dem, was man sonst unter einem Drama verstand, nur noch eine äußere Ähnlichkeit. Da giebt es keinen Helden mehr, sondern — im besten Falle — eine Hauptperson. Da ist nicht mehr von einer Handlung zu sprechen, höchstens von Geschehnissen, die in dieser oder auch in einer anderen Reihenfolge vor sich gehen können. Manchmal verzichten diese Dichter auch auf die Hauptperson und lassen es bei den Geschehnissen bewenden. In einem solchen Falle kann, weil es an einem Mittelpunkt fehlt, von einer pragmatischen Folge dessen, was da auf der Bühne vorgeht, erst recht keine Rede sein. Es ist, als ob wir aus der Vogelperspektive auf eine Stadt hinabblickten, in der die

Dächer der Häuser abgedeckt sind, so daß wir die Bewohner in ihrem Thun und Treiben beobachten dürfen, wobei es völlig gleichgültig ist, ob wir die Beobachtung bei der Wohnung Nr. 1 beginnen und bei der Nr. X aufhören, oder umgekehrt.

Man muß sich dabei immer wieder fragen: ist das nun bloße doktrinäre Schrulle? ist es dramatische Impotenz? Die Frage ist nicht auf einmal, sondern nur von Fall zu Fall zu entscheiden, je nachdem der Autor anderweitig sein dramatisches Talent dokumentiert, (wozu er auch in Stücken, wie die geschilderten) immer Gelegenheit haben wird, oder nicht. Im ersteren Falle wird man geneigt sein, mit Ophelia zu klagen: „O, welch ein edler Geist ist hier zerstört!", in dem andern mit Hamlet sagen: „Geh in ein Kloster!", oder betrachte wenigstens das Publikum nicht als ein corpus vile, an ihm deine problematischen Experimente zu machen!

Aber ob nun Schrulle oder Impotenz — dieses Spielen mit der dramatischen Form zu Zwecken, die ganz anderswo liegen, ist eine Thatsache, die bereits angefangen hat, sich zu einem Dogma der Schule zu verhärten. Wo und wann, fragen ihre Jünger, haben sich je in der Natur (d. h. der menschlichen Gesellschaft, welche in diesem Falle die zuständige Natur ist) geschlossene Handlungen abgespielt, wie sie das alte Drama uns vorführt nach dem Schema Gustav Freytags: Einleitung, erregendes Moment, Steigerung, tragisches Moment, fallende Handlung, letzte Spannung, Katastrophe? Wo und wann in der Wirklichkeit hat sich je auf einem so beschränkten Raum, in einer so knapp bemessenen Zeit diese Fülle der Geschehnisse aufgehäuft, die ihr uns vorfabelt? Wann und wo sind die Leute immer so à propos gekommen und gegangen, wie ihr sie kommen und gehen laßt? Wann und wo haben sie je mit diesen wohlgesetzten Worten, in

diesen abgerundeten Sätzen gesprochen, mit denen, in denen sie bei euch sprechen? Das alles ist ja bare Unnatur! Das alles muß von Grund aus verändert werden! Schreiben wir deshalb Stücke in einem Akt, der sich von selber spielt, also daß wir nicht in die Sünde des Komponierens verfallen können; lassen wir unsere Menschen reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist; vor allem keine Monologe halten, durch die ihr eure sogenannten Menschen zu Fieberkranken oder Tollhäuslern macht!

Ganz wohl! Nur daß die Herren ihrer selbst, sie wissen nicht wie, spotten; nur daß, sobald sie auch nur die Hand an die Maschine legen, die sie meistern zu können glauben, diese, die unberufenen Meister meisternd, ihren altgewohnten, nach immanenten Gesetzen der Kunstgattung geregelten Gang beginnt, und sich herausstellt, daß ein Akt gerade so komponiert sein will, ein gerade so künstliches Arrangement erfordert, wie fünf Akte. Und gar die Sprache! Die Sprache, auf deren „Natürlichkeit“ die junge Schule ein so ungeheures Gewicht legt, die völlig der „Wahrheit“ angepaßt zu haben, sie sich als ihren höchsten Triumph anrechnet! Nun ja, Lessing und Schiller haben von dem (nebenbei recht oft für die Uneingeweihten unkontrolierbaren) Dialekt einen weniger ausgiebigen Gebrauch gemacht; die Rede ihrer Menschen nicht durch fortwährend eingestreute Ähs und Ohs zerstückt; auch manchmal Sätze geschrieben, die mehr als drei Worte enthielten und sich auch meistens eines Subjekts und Prädikats erfreuten; aber hat man sich, die Schönheit der Sprache opfernd, der Natur und Wahrheit nun wirklich so ersichtlich genähert? Ich muß dabei immer an die Anekdote von jenem jüdischen Schächter denken, der sein Messer, wie es das Ritual erfordert, schartenlos geschliffen zu haben glaubte, und dem der weise Rabbiner es unter einem Ver-

größerungsglase zeigte, wo dann die schartenlose Schneide wie eine Säge erschien. Sich mit der Natur in einen Wettlauf einlassen, ist immer mißlich — sie hat einen gar zu langen Atem. Und die Sache wird absurd, wenn die Konkurrenz ebenso zweckwidrig, wie aussichtslos ist. Die Zwecke der Natur und der Kunst decken sich nun und nirgends. Die Natur ist ohne die Kunst noch immer sehr gut fertig geworden; und wenn die Kunst in Naturnachahmung aufgeht, ist sie nichts weiter, als eine Natur aus zweiter und — toter Hand, wofür jedes Panoptikum die schauerlichen Beweise liefert.

An die Schauer des Panoptikums erinnert diese neueste Kunst aber auch sonst mit ihrer Vorliebe für die Schatten- und Nachtseiten des Menschentreibens, in welcher sie sich eins weiß mit der Stimmung eines Publikums, das von nervöser Unruhe durchwühlt ist angesichts so vieler sich herandrängender ungelöster Probleme und der pessimistischen Weltanschauung, welche aus dieser Unruhe aufsteigt, wie grauer Nebel aus einem gärenden Sumpfe. Man sollte oft meinen, daß diese jungen Autoren entsetzliche Verbrechen auf dem Gewissen hätten, und sich aus der Tiefe ihrer zerknirschten Seelen herausgedrungen fühlten, dem Publikum zuzurufen: „Und habe die Sonne nicht zu lieb, und nicht die Sterne! komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!“ Aber kein Blutbann liegt auf ihnen; sie haben mit der Polizei nichts zu schaffen (außer wenn sie ihnen die Aufführung ihrer Stücke verbietet); sie sind wahrscheinlich lebensfrohe Gesellen und nur noch in dem glücklichen Alter, in welchem man sich den Luxus des Pessimismus ungestraft gewähren kann. Da sind denn die Propheten des Weltelends, Schopenhauer und Hartmann, die rechten Philosophen; und wenn dem einzelnen auch Zarathustra ins Ohr raunt,

daß er für sein Teil keineswegs zu der „Herde“ gehört, sondern eher ein „Übermensch“ ist, so fühlt er erst recht die Verpflichtung, der misera plebs ihren traurigen Standpunkt klar zu machen. Dazu kommt ein Handwerksvorteil, den diese Künstler — ich gebe zu, völlig unbewußt — doch nach Möglichkeit ausbeuten: der Vorteil nämlich, daß ein brutales Gesicht weit leichter zu zeichnen ist, als ein ideales; das Laster sehr viel müheloser zu malen, als die Tugend; Gemeinheit der Gesinnung, Roheit der Sitte sich der Nachahmung williger bieten, als Adel der Seele und Feinheit der Umgangsformen; die Sprache eines Hausknechts viel bequemer getroffen wird, als die eines Tellheim; die einer Dirne, als einer Minna von Barnhelm. Und so beruht denn auch die anerkennenswerte „Naturwahrheit“, mit der jetzt auf unseren Bühnen fast durchgängig Komödie gespielt wird, ganz wesentlich auf dem Umstande, daß die Künstler die Modelle für die darzustellenden Personen in jeder Kneipe, jeder Küche, auf jeder Gasse finden können; und überdies, wenn sie sich bei dem Kopieren ihrer unschönen Urbilder Übertreibungen zu schulden kommen lassen, das seinem größten Teil nach aus gebildeten und deshalb in der Frage inkompetenten Leuten bestehende Publikum es gar nicht einmal merkt, ihnen vielmehr die Verletzung der Naturbescheidenheit als ein Extraverdienst anrechnet.

Habe ich bisher des Publikums nur im Vorübergehen Erwähnung gethan, so ist es nicht, weil ich seinen Einfluß in der Angelegenheit gering schätzte. Produktion und Konsumption sind hier, wie auf dem ökonomischen Gebiet, die Faktoren, aus welchen das Produkt — in diesem Fall: das dramatisch-theatralische Getriebe — hervorgeht. Die Dichter werfen sich auf das Drama, weil sie wissen, daß die Nachfrage unersättlich ist; das Publikum wird durch die Reich-

haltigkeit und Mannigfaltigkeit der Produktion immer von neuem gereizt, sich seine Lieblingsspeise auftischen zu lassen. Und Lieblingsspeise ist ein schiefer Ausdruck. Es handelt sich hier um die Stillung eines wirklichen Bedürfnisses, das aus einer mächtigen Quelle entspringt, die aus verschiedenen Wassern gemischt ist, welche nicht alle gleich reinlich, und von denen die weniger reinlichen vielleicht die stärkeren.

Freilich die Analyse ist schwer. Wer will herausrechnen, wieviel Prozent ernster, ehrlicher Teilnahme bei dem Publikum einer Première vorhanden sind; wieviel der bloßen Vergnügungssucht, der blanken Neugier, des frivolen Wunsches, „auch dabei gewesen zu sein“? Wer kann mit Bestimmtheit sagen, weshalb ein würdiges Stück nach ein paar Aufführungen abgesetzt wird? ein anderes, ganz unwürdiges, deren hunderte erzielt? Die Kritik ein Stück, das dem Publikum bei der ersten Aufführung zweifellos gefiel, tot machen kann? ein anderes, trotzdem sie über ihm den Stab gebrochen, sehr behaglich weiter existiert?

Man darf die ernste, ehrliche Teilnahme, die ich als erstes Motiv genannt habe, durchaus nicht unterschätzen. Gewiß giebt es eine nicht kleine Gemeinde, der die dramatische Litteratur und die Schauspielkunst eng ans Herz gewachsen sind; die jeden reellen Erfolg als eine für die gute Sache gewonnene Schlacht nimmt, über die sie ein Triumphlied anstimmt, wie ein Klagelied, wenn sie sich wieder einmal in ihrer Hoffnung getäuscht sieht und ein Fiasko zu verzeichnen hat. Aber diese Gemeinde ernsthaft zu nehmender Liebhaber möchte doch nicht eben groß sein. Jedenfalls nicht so groß und in sich so kompakt, wie in früheren Zeiten, wo das Theater das Interesse der Gebildeten fast ausschließlich beherrschte; einziges Organ der öffentlichen Meinung: Rednertribüne, Kanzel, Presse — alles auf einmal

war. Jenes innige Verhältnis, das damals zwischen dem Publikum und den Produzenten (Dichtern und Schauspielern) stattfand; jenes eindringende Verständnis, das aus der stetigen, herzlichen Teilnahme resultiert — sie sind, wenigstens in den Großstädten von heute nicht mehr möglich. Wie sollten sie es auch sein in einem aus einer kleinen Zahl wirklicher Liebhaber und einem überwältigend großen Kontingent von bis ans Herz kühlen, medisierenden Müßiggängern, kokettierenden Müßiggängerinnen und durchreisenden Fremden bunt zusammengewürfelten, beständig wechselnden Publikum! Das Bedenklichste dabei ist: eben dieses Publikums mehr als verdächtiges Votum ist maß- und ausschlaggebend für den ganzen dramatischen Markt. Was es approbiert, wird die Runde durch alle Provinzialstädte machen; was es verworfen, hat nirgends einen vollen Kurs. Es giebt da Ausnahmen — ich weiß es wohl; aber die Regel ist es.

Und doch muß man dieser ästhetischen misera plebs, die jede Großstadt des Abends, sozusagen, aufs Pflaster setzt, ihr Vergnügen irgendwo zu suchen, ein Gutes nachsagen, durch das freilich ihr moralischer und ästhetischer Wert nicht erhöht wird: die Theater könnten ohne den von ihr erhobenen reichlichen Tribut nicht leben; und so kämen auch sie, die in dem Theater mehr sehen als ein Vanity fair, um den ihnen so schon spärlich zugemessenen Genuß. Denn gerade sie sind selten in der ökonomischen Lage, die teuren Theaterbillets häufiger bezahlen zu können, so daß man ohne Übertreibung sagen darf: es sind ganze Stände — und gerade die, bei welchen die Bildung des Geistes am eifrigsten kultiviert wird — vom Theaterbesuch so gut wie ausgeschlossen. Welcher immense Schaden dadurch der dramatischen Sache erwächst, liegt auf der Hand.

Oder wie sollte sich die gerechte Würdigung eines neuen

Stückes herstellen, wenn das Urteil in den Händen von Leuten liegt, die für ihre ästhetische Bildung nie etwas Ernstliches gethan haben, und die kompetenten Richter bei der Aufführung fehlen; das Stück besten Falls erst hinterher durch die Lektüre kennen lernen, wenn die öffentliche Meinung feststeht und sie zu berichtigen kaum noch möglich ist!

Und die fachmännische Kritik?

Ich habe vor ihr alle geziemende Achtung; aber unbedingt verlassen möchte ich mich auf sie nicht. Oft — nur zu oft! — steht der Kritiker, wenn er noch so gewissenhaft ist, keinem zuliebe, keinem zuleide sein Urteil fällen möchte, im Bann der ästhetischen Richtung, der er zuneigt; der Schule, aus der er hervorgegangen. Um so sicherer, als er ein jüngerer Mann ist, der noch gar keine Zeit gehabt hat, sich einen Schatz eigener Erfahrungen zu sammeln, sein Urteil durch reifes Nachdenken zu klären. Es entsteht dann für ganze kritische Kreise ein Zustand, wie beim Tischrücken, wo die Manipulierenden den Tisch von einer höhern Macht geschoben glauben, während sie doch selbst die Schiebenden sind unter dem Einfluß eines leisen, von ihnen faktisch nicht wahrgenommenen Druckes, der vom Nachbar zur Rechten (oder Linken) ausgeht, der wieder von seinem Nachbar zur Rechten (oder Linken) influiert wird u. s. w., die ganze Runde herum.

So gilt denn, was ich oben von der dramatischen Produktion sagte: daß sie schnell fertig sei mit dem Wort, auch von ihrer Kritik, und beide begegnen sich darin mit der Neigung und dem Geschmack des Publikums. Gerade der knappe Rahmen, in welchen der Dramatiker sein Gemälde spannen muß, ist es, was in den Augen des Publikums ein Vorzug ist, dessen der Roman, der soviel weiter ausholen muß, ermangelt. Hic Rhodus, hic salta! Hier wird

die Frage gestellt, hier wird sie beantwortet; vielleicht nicht gründlich, erschöpfend — ein Narr, der das verlangt! Er würde dem Schwärmer von 1848 gleichen, der die sociale Frage gelöst sehen wollte, „und wenn man auch die ganze Nacht darüber diskutieren müßte.“ So naiv ist keiner mehr. Es genügt, sich über das Thema, das an der Tagesordnung ist, mit einem Manne unterhalten zu haben, der es uns von einer neuen Seite zu zeigen, in eine neue Beleuchtung zu rücken verstand. Verstand er es nicht; machte er nur den Versuch dazu, der kläglich mißlang, nun, so hat man schlimmsten Falls ein paar müßige Stunden verloren und die Genugthuung, den anmaßlichen Menschen verdienterweise ausgezischt zu haben. Nur eine frische Emotion! Je prickelnder, nervenaufregender, desto besser!

Bei diesem mißlichen Stande der Dinge ist es doppelt erfreulich, daß wir trotz alledem von einem Aufschwung des deutschen Theaters reden und auf eine längere Reihe dramatischer Produktionen blicken können, deren großer Ruf vollauf begründet ist.

Wobei dann freilich ihre Autoren nicht vergessen wollen, wie sie von der Woge der Zeitströmung getragen werden; wie willig der Wind des Tagesgeschmacks in ihre Segel bläst; wie günstig für sie der momentane Stand der Sonne der Volksgunst ist! Haben sie eine dramatische Schlacht, ja, nur ein kleinstes Scharmützel gewonnen, verkünden es die Tagesblätter, der Telegraph schon am nächsten Morgen urbi et orbi. In der Gesellschaft, soweit sie nicht völlig für ästhetische Interessen abgestorben, oder (wie wir oben sahen) von der lebendigen Teilnahme an diesem Genuß ausgeschlossen ist, spricht man von ihren Leistungen.

Dazu rechne man die Begünstigung, welche die theatralische Kunst, als eine schmuckhafte (gerade wie die bildenden

Künste) von oben herab erfährt; wieviel Tausende jährlich auf ihre reichere Ausstattung verwendet werden, die dann doch indirekt auch wieder der dramatischen Produktion zu gute kommen. Wie diese selbst wieder, ebenfalls von oben herab, sobald sie den dort beliebten Tendenzen sich gefügig erweist, protegiert wird, was ja wohl nicht immer zu ihrem Seelenheil gereichen mag, immerhin doch ihr weltliches Ansehen erhöht und ihr nach höheren Regionen schielende, oder auch nur herdenmäßig einem Anstoß gehorsame Scharen zuführt. Wie man weiter die Produktion durch periodisch verteilte Preise zu ehren und aufzumuntern sucht. Wie groß der Raum ist, der ihr in den Feuilletons der Tagesblätter eingeräumt wird. Wie stattlich die Zahl von Revuen, Monatsschriften, die sich ganz ihrem Dienste widmen. Wieviel bereits die höheren Klassen der Gymnasien für ihr Verständnis durch Kommentationen unserer Klassiker, durch Stellung von Thematen über dramatische Dinge u. s. w. thun. Welche beredten und begeisterten Lobredner und Interpreten die dramatische Kunst auf den Kathedern der Universitäten findet.

Da kann man sich denn nicht wundern, wenn sie heute eine ecclesia triumphans zu sein sich rühmen darf, und, ohne jegliche Ironie, nur wenn man dem, „was ist“ die Ehre giebt, als litterarische Vormacht bezeichnet werden muß.

X.

Otto Erich Hartlebens „Hanna Jagert".

Hanna, du treibst es gar arg! Du gehst davon mit dem Dritten;
Aber wer steht uns dafür, daß bei dem Dritten es bleibt?

Ich hatte mir vorgenommen, bei diesen dramaturgischen Versuchen die Inhaltsanalysen, wenn irgend möglich, wegzulassen, da ich die Bekanntschaft des Lesers mit dem betreffenden Drama, sei es von der Bühne her, sei es durch Lektüre, wohl voraussetzen darf. Beides nun dürfte bei „Hanna Jagert" nicht zutreffen: jedenfalls ist das Stück nicht eben häufig gegeben. Dennoch ist es so charakteristisch für die Tendenzen und die Manier der jungen Schule, daß es eine ausführliche Besprechung durchaus verlohnt, der ich denn aus dem angegebenen Grunde eine Inhaltsangabe vorausschicken muß.

Hanna Jagert, die Tochter fleißiger und ehrbarer Handwerksleute, hat sich früh in die socialdemokratische Bewegung geworfen und vor allem in den Frauenversammlungen als erfolgreiche Rednerin eine hervorragende Rolle gespielt. In diesen ihren Bestrebungen ist sie unter anderen einem jungen Schriftsetzer Konrad Thieme begegnet, und hat für diesen „Genossen" eine Verehrung empfunden, die er wegen seines „ehrlichen, unerschütterlichen Mannesmutes", seines „festen Glaubens" an die demokratischen Ideale auch vollauf — in socialdemokratischen Augen wenigstens — verdient. Schließlich ist sie seine Verlobte geworden, ohne daß „leidenschaft-

liche Gefühle", die sie sich „nun einmal versagt" glaubt, ihr Herz bewegt hätten. Konrad wird zu drei Jahren Gefängnis verurteilt; aber bereits nach zwei Jahren begnadigt. Das Stück beginnt am Abend des Tages seiner Freilassung. Er findet die Braut nicht, wie er sie verlassen hat. Die alten Ideale gelten ihr nichts mehr. Sie hat entdeckt, daß man, bevor man für das Allgemeinwohl arbeitet, erst selbst einmal etwas Tüchtiges aus sich machen müsse. Diese Entdeckung ist ihr durch einen anderen vermittelt. Lassen wir sie selber sprechen: „Vor einem Jahr etwa lernte ich einen Mann kennen. Der hat mich zu einem ganz anderen Menschen gemacht. Er hat mich nach und nach ganz umgestaltet." Sie fügt hinzu: „Ich habe mich ihm mit Leib und Seele hingeben müssen." Der biedere Vater, ein rabbiater, herzlich bornierter Socialdemokrat, wütet und schimpft; die brave Mutter ist außer sich; Konrad bricht vor Schmerz in krampfhaftes Weinen aus. Hanna hat für all diesen Jammer nichts als das lakonische: „Ich that, was ich mußte. Ich konnte nicht anders." Der Vater, der den Erklärungsgrund begreiflicherweise nicht zureichend findet, treibt die renegate Tochter aus dem Hause. Der verlassene Bräutigam erklärt, daß er noch mit ihr abzurechnen habe. — Damit schließt der erste der drei Akte.

Der zweite spielt in Hannas „Kontor". Mit Hilfe der Subvention jenes Mannes, dem sie ihre intellektuelle und sonstige seelische Metamorphose verdankt, des Dr. Könitz, hat sie sich selbständig machen und ein flottgehendes Damengarderobe-Geschäft einrichten können. Über noch unterschiedliches Andere ihrer häuslich-geschäftlichen Verhältnisse werden wir im Verlauf einer längeren Unterredung unterrichtet, die sie mit ihrem Hauswirt hat, der ihr schließlich den Besuch eines ihm selbst unbekannten Gastes seiner Weinstube an-

kündigt. Der Angekündigte erscheint alsbald in der Person des alten Großonkels eines Freundes ihres Beschützers, der zugleich ihr Freund ist: des jungen Barons Vernier. Der alte Herr kommt von seinem westfälischen Gute, wo ihm die begeisterten Briefe, die sein Neffe ihm über Hanna geschrieben, keine Ruhe gelassen haben. Hanna beschwichtigt den Aufgeregten. Bernhard sei in erster Linie der Freund ihres Freundes; „bis auf den heutigen Tag habe sie ihn niemals unter vier Augen gesprochen, kein einziges Wort sei zwischen ihnen gefallen, mit dem er sich hätte „verplempern“ können; schließlich, daß „ihr nichts ferner liege, als der Ehrgeiz, Freifrau von Vernier zu werden.“ Der Alte geht seelenvergnügt ab, nachdem er noch die Bekanntschaft des Dr. Könitz gemacht hat, der Hanna zu besuchen gekommen ist. Zwischen den beiden nun findet eine gründliche, allerdings hochnötige Aussprache statt. Zuerst erfahren wir, daß Konrad jener Zeit ein Attentat auf seinen begünstigten Nebenbuhler machte und ihn zeitlebens zum Krüppel schoß, worauf er nach Amerika entflohen ist, von wo aus er diesem eine Art von Entschuldigungsbrief schreibt. Nun der eigentliche Grund seines Kommens. Er hat schon seit einiger Zeit gefühlt, daß Hanna das Verhältnis mit ihm innerlich nicht befriedigt. „Sieh mal,“ sagt er, „wir wollen es uns nicht verhehlen: es ist anders mit uns gekommen, als wir es uns gedacht haben. — Woran es gelegen, das ist schwer zu sagen; und im Grunde, jetzt kann es uns gleich sein.“ — In diesem unheimlich mysteriösen Ton geht die Unterredung weiter. Nur soviel ist klar: der Doktor hat, um mich eines Ausdrucks aus der Ökonomie zu bedienen, abgewirtschaftet; sein Stolz erträgt dies durchbohrende Gefühl nicht; sein Edelmut baut der Fliehenden eine bequeme Brücke; mit der Entgegennahme der letzten tausend Mark, die sie ihm schuldet, giebt

er ihr ihre Freiheit wieder. Er geht, den zu rufen, dem er Platz gemacht hat, und von dem er, wenn sie ihn auch augenblicklich nicht erwartet, weiß, daß er ihr jeden Augenblick willkommen ist: den jungen Baron. Der kommt; erklärt, daß der Großonkel seine Briefe nicht falsch verstanden habe. Die Liebenden sinken sich in die Arme.*)

Der Schauplatz des dritten Aktes ist Hannas „Privatwohnung“. Hanna gilt ihrer Familie als Maitresse des Barons, worüber sie, wenn sie's noch nicht wissen sollte, durch ihre Cousine Lieschen belehrt wird, die ihr auch mitteilt, daß Konrad, über diese neue Wendung der Dinge empört, aus Amerika zurück und nach Berlin gekommen ist, um die bereits im ersten Akte angedrohte, infolge seiner günstigeren Auffassung ihres früheren Verhältnisses hinausgeschobene „Abrechnung“ mit ihr endlich vorzunehmen. Bernhard, der seinen abendlichen Besuch macht, ahnt nichts von der Gefahr, welche die Geliebte bedroht; dafür ist der Doktor von allem unterrichtet und stellt sich als getreuer Eckart rechtzeitig ein, den rabbiaten Menschen im betreffenden Augenblick mores zu lehren. Der junge Baron — Hanna hat ihn allein gelassen, sie muß noch einmal in das Geschäft hinunter — ist aus guten Gründen „höchst erstaunt“, den Doktor zu sehen. Der ältere und der jüngere Freund haben Zeit zu einer längeren Unterredung, in der es sich selbstverständlich wesentlich um Hanna handelt. Bernhard beklagt sich, daß Hanna „von ihm gar nichts annehme“; die Behandlung, die er in ihrem Hause zu erdulden habe, „jeder Beschreibung spotte“; ihm ein solches Verhältnis zwischen Mann und Weib „direkt verdreht vorkomme“. Er bekennt,

*) Diese Schlußscene wurde bei der Aufführung weggelassen aus Gründen, die aus dem folgenden erhellen werden, und doch mit Unrecht, da sie die einzige, wenn auch schwankende Brücke von dem zweiten zu dem dritten Akt bildet.

„schrecklich wenig darüber zu wissen, wie sie eigentlich geworden ist“, und deutet an, daß ihm nach dieser Seite einige Auskunft erwünscht wäre, die ihm natürlich keiner besser geben könne, als ihr „Erzieher“. Der Doktor läßt sich zu dieser Auskunft herbei. Sie ist nicht sehr ausführlich, im Grunde nichts weiter als eine Umschreibung von Hannas Phrase im ersten Akt: „Er hat mich zu einem ganz anderen Menschen gemacht.“ Ein bemerkenswertes Wort fällt: „Hungrig und durstig war sie zu mir gekommen. Es war ja wie eine neue Welt für sie! Wie eine neue Religion der Schönheit, der Kunst, des Genusses ... Und nun das Herz, das Gemüt und die lieben Sinne — es war ein Jammer mit anzusehen. Da hab ich ihr nun alle Thüren weit geöffnet!“ — Bernhard fragt, ob er denn nie daran gedacht habe, die Geliebte zu heiraten? Wohl hat er daran gedacht; aber „sie wollte nicht“. Bernhard ist das unverständlich, neu. Auch der Doktor findet, „es gehe wider die Natur“; aber es habe ihn nicht abgeschreckt, „die Fahne der Wissenschaft und der Philosophie des freien Menschentums aufrecht zu erhalten“. Hermann fühlt sich durch diese Mitteilung keineswegs niedergeschlagen. Im Gegenteil! Ein Entschluß, „mit dem er sich schon lange getragen“, ist jetzt in ihm gereift. Er wird Hanna noch heute fragen, „ob sie seine Frau werden will“. Wozu der Doktor die ironische Bemerkung macht: „Warum wollen Sie sich den schönen Abend verderben?“ Indessen, Konrad kann jeden Augenblick kommen; der Doktor bereitet Bernhard auf den unliebsamen Besuch vor, und daß Konrad nichts Geringeres im Sinne habe, als Hanna totzuschießen. Er hat sich deshalb für einen eventuellen schlimmsten Fall selbst mit einem Revolver versehen. Doch von den Mordinstrumenten, als Konrad nun wirklich — mit Hanna — erscheint, wird kein Gebrauch

gemacht. Hanna erklärt noch einmal ihren socialen Standpunkt, auf dem ihr „jede Form der Vergewaltigung" hassenswert erscheine; und weiter, daß sie — immer von diesem Standpunkte aus — sich von dem Doktor freigemacht habe und von Bernhard nicht freimache, weil sie ihn liebe. Übrigens wolle sie lieber seine (Bernhards) Maitresse heißen, als seine Braut, aus Furcht, auch nur den Verdacht zu erregen, als habe sie „gnädige Frau" werden wollen, in welcher Furcht dann nebenbei auch ihr herrisches Benehmen, über das sich Bernhard vorher gegen den Doktor so bitter beklagt, seinen Grund habe. — Konrad ist mit dieser Erklärung wohl zufrieden. Er bekennt, daß sie, die „ihre Gesetze in sich selbst" habe, ihm so wenig als einem anderen Rechenschaft schuldig sei, und geht, während der Doktor ihm folgt, der ihm noch irgend etwas sagen will. Die Liebenden sind allein. Bernhard bittet sie, sein Weib zu werden, worauf sie „lächelnd, leise" antwortet: „Bin ich das nicht?" Er versteht es anders, versteht darunter eine legitime Heirat. Was ihr mehr gelte: „ihre Prinzipientreue, oder er und sie?" Hanna gesteht, dem letzteren Teil der Alternative den Vorzug zu geben, aber freilich: „Ich für mich allein, ich hätte nie daran gedacht, aber —", worauf sie dem freudig erschrockenen Geliebten ein süßes, intimes Geständnis macht. Der Doktor, der, zurückkommend, sieht, wie die Sache steht, erklärt sich Hannas Sinnesänderung auf seine Weise. Er sagt: „Sie hat eben Humor."

Dies, abgesehen von einigen Einzelheiten, deren Mitteilung zum Verständnis des Ganzen nichts wesentliches beigetragen haben würde, ist der, glaube ich, mit gewissenhafter Treue wiedergegebene Inhalt des Stückes.

Ich habe oben gesagt, ich dürfe mir und dem Leser diese Analyse nicht ersparen, um einen Nachweis führen zu

können, der mir in mehr als einer Hinsicht von Wichtigkeit scheint.

Den Nachweis nämlich, daß „Hanna Jagert“ kein Drama ist, wenigstens nicht in dem Sinne, den man statuieren muß, soll überhaupt noch von dem Drama als einer bestimmten Kunstgattung die Rede sein.

Denn, mag man sich drehen und wenden, wie man will: das Drama ist und bleibt eine durch Darstellung vermittelte Vorführung einer Handlung; und je vollständiger und präciser, je erschöpfender und klarer uns der Dichter diese Handlung in allen ihren Phasen vorzuführen vermag, um so vortrefflicher werden wir sein Werk nennen müssen, einen um so tieferen, reineren und nachhaltigeren Eindruck wird es auf den Zuschauer hervorbringen. Diese Handlung — das ist ihr Begriff — muß eine im strengsten Sinne einheitliche sein, d. h. sie muß an einem ganz bestimmten Punkte einsetzen, zu einem ganz bestimmten Punkte hinstreben, und, um das zu können, einen Träger haben, einen bestimmten Menschen, der, vor unsern Augen, so oder so, in das Weltgetriebe verstrickt, sich kämpfend aus dieser Verstrickung zu lösen sucht, respektive — in der Tragödie — in diesem Kampfe erliegt, welchen Träger der Handlung und Geranten ihrer Einheitlichkeit wir dann den Helden des Dramas nennen. Gerhart Hauptmanns „Weber“ haben keinen Helden, und deshalb ist das Werk kein Drama, sondern nur eine Aneinanderreihung dramatischer Scenen, Variationen — meinetwegen in der Wirkung gesteigerte, aber im Grunde beliebige Variationen — des identischen Themas.

Nun wird der Leser sagen: in Hartlebens Stück haben wir doch einen Helden, oder, was auf dasselbe hinauskommt: eine Heldin, nach der es nebenbei sogar benannt ist; und,

wenn du durchaus eine Handlung haben willst, ist das uns in verschiedenen Entwickelungsphasen vorgeführte Ringen einer energischen Frauenseele nach dem Recht freier Selbstbestimmung nicht auch als Handlung zu bezeichnen?

Gewiß: die Qualifikation Hanna Jagerts zu dem dramatischen Ehrenposten ist nicht zu leugnen; aber wie steht es mit der Handlung? der einheitlichen, d. h. nicht durch beliebige unterschiedliche, sondern durch alle ihre Phasen klargelegten? Kann von einer solchen in dem Stücke die Rede sein? Der Leser urteile doch selbst! Hat er den Faden in der Entwickelungsgeschichte Hannas nun, da er diese Geschichte, soviel uns davon der Dichter mitzuteilen für gut fand, gründlich kennt, wirklich in der Hand? Oder bemerkt er zu seinem Erstaunen, daß es nur einzelne Fäden sind, von denen der Dichter nur einige zusammenzuknüpfen versucht hat, während andere lose in der Luft flattern? Ich glaube, doch wohl das letztere. Nur bis zum Schluß des ersten Aktes ist der Faden vollkommen straff, und er kann für sich als ein selbständiges kleines Drama gelten: das Sichlosreißen der Haustochter und Verlobten aus einer Verstrickung, von der wir, rekonstruierend, wissen, wie sie in dieselbe geraten, ebenso wie wir durchaus begreifen, daß sie, wie sie nun einmal ist, sich losreißen muß und — kann.

So erzielte denn auch dieser Akt bei der ersten Aufführung einen großen, verdienten Beifall.

Aber bereits mit dem zweiten Akt ist für den Leser oder Zuschauer — zwei Ausdrücke, die ich durchaus promiscue gebrauche, — der Faden zerrissen, dergestalt, daß ich fast versucht bin, anzunehmen, es sei hier ein ganzer Akt ausgefallen und der jetzige zweite in Wirklichkeit der dritte. Stehen wir doch mit diesem Akte — er spielt anderthalb Jahre nach dem ersten — bereits am Ausgang von Hannas

Verhältnis mit Dr. Könitz. Zwar verstattet uns der Dichter, wie wir gesehen haben, einige Rückblicke in dies Verhältnis; aber wie vieles bleibt da noch in Dunkel gehüllt! Wie breit sind der Vermutung Thor und Thür geöffnet! Kommt einem freundlichen Gemüte doch sogar der Zweifel, ob Hannas Wort im ersten Akt, daß sie sich dem Manne, durch dessen Einfluß die große Revolution in ihrem Innern herbeigeführt wurde, „mit Leib und Seele habe hingeben müssen“ buchstäblich zu nehmen sei, und man nicht vielmehr auf ein, wenn auch recht intimes, so doch rein freundschaftliches Verhältnis schließen solle! Wenn nur nicht gegen die letztere Annahme so viel, so sehr viel spräche! Dann aber wieder, wenn man sie fallen lassen muß, wie war es möglich, daß Hanna einen Mann, dem sie so unendlich viel verdankte, der, wenn sie ihn auch nicht leidenschaftlich lieben konnte, doch eine Fülle geistiger Qualitäten besaß, für die gerade sie ein schärfstes Verständnis haben mußte, — daß, sage ich, sie diesen Mann, trotzdem er sie zur Gattin begehrte, nicht heiraten wollte, selbst dann nicht, als er um ihrethalben zum Krüppel geschossen war, und sie die beste Gelegenheit hatte — die sich ein edles Weib kaum hätte entgehen lassen — ihm die ungeheure, gegen ihn eingegangene Schuld der Erkenntlichkeit, soviel an ihr war, zu vergüten? Weiter! Stimmt es mit der skrupulösen Ehrlichkeit, die ein erster Zug in Hannas Charakter ist, daß sie dem alten Vernier gegenüber ihre Liebe zu Hermann glattweg verleugnet? Auch dem Doktor, der doch wohl das Recht hätte, ein offenes Bekenntnis zu erwarten, anheimstellt, sich ihren Herzenszustand zu deuten, um, nachdem dieser sie kaum verlassen, dem herbeieilenden nunmehrigen Geliebten in die Arme zu fallen? Oder sollte sie wirklich in diesem Augenblicke erst ihr Herz entdeckt haben? Das sehe wieder der Klugen, ihre Gefühle

genau wie die Ziffern ihres Hauptbuches Kontrolierenden gar nicht ähnlich. Und dann! Wer in der Welt hätte von diesem so hochbegabten, das Durchschnittsmaß der Frauen intellektuell so weit überragenden Wesen erwartet, daß sie ihr Herz einem jungen Manne schenken würde, der nach allem, was wir von ihm sehen und hören, zweifellos der unbedeutendste der drei uns vorgeführten Liebhaber, und nichts, aber auch nichts ist als ein angenehmer, in allen Künsten dilettierender Kavalier mit den obligaten abgeschliffenen Umgangsformen? Wieder dieser Kavalier, welche Auffassung hat er von dem Verhältnis Hannas mit dem Freunde? Sagt er von ihr: „kein Engel ist so rein"? Oder hält er den Doktor einfach für seinen „Vorgänger im Reich"? Im ersteren Falle ist er weniger skeptisch, als neunundneunzig von hundert an seiner Stelle sein würden; im letzteren von einer Nachsicht, um die ihn derselbe Prozentsatz nicht beneiden dürfte. Weiter! Würde Hanna den Liebsten auch dann geheiratet haben, wenn sie ihm kein süßes Geheimnis ins Ohr zu flüstern gehabt hätte? Und ist es nicht erlaubt, zu fragen: wozu der Lärm? wenn man so sieht, daß die Vorkämpferin ihres Geschlechts, die gegen jeden Zwang revoltiert, das Joch der Ehe auf den Nacken nimmt unter Umständen, denen jedes beliebige Gänschen von Buchenau dieselbe verständige Rechnung tragen würde? Hat das der schalkhafte Doktor mit seinem: „Sie hat eben Humor" gemeint? Oder sieht er weiter und den Tag kommen, wo die humorvolle Dame sich auf ihre einstigen Freiheitsgelüste besinnt und den Ehehimmel über Westernach zu schwer für sich findet und dem guten Bernhard Zeit giebt, über das genossene Glück nachzudenken, während sie irgendwo im fernen West weiter nach der blauen Blume der absolut freien Liebe sucht? Oder war gar, die Berechtigung

dieser freiesten Liebe an einem Exempel nachzuweisen, die Absicht des Dichters, die er nur aus polizeilichen Rücksichten nicht durchführen konnte?

Der Dichter selbst ist schuld an diesen Wirrnissen, er allein. Warum hat er den trefflichsten Romanstoff zu einem Drama verarbeitet, das nun natürlich kein gutes, nur die Dramatisierung unterschiedlicher, nicht einmal immer glücklich ausgewählter Kapitel des betreffenden Romans werden konnte?

Denn so liegt die Sache. Das Thema von „Hanna Jagert", die Geschichte der Emancipation einer energischen Frauenseele aus der Misère der ökonomischen, moralischen und intellektuellen Verhältnisse, in welche hinein sie geboren wurde, zum freien Menschentum, ist ein so echtes Romanthema, wie das des Wilhelm Meister, oder Copperfield. Nur der epische Künstler hätte vermocht, den Schatz ganz zu heben.

Es taugt nun ein für allemal nichts, die gesonderten Kunstarten zu verquicken.

Entweder wir bekennen uns zu den Lessingschen Prinzipien der reinlichen Sonderung, so werden wir, so können wir wenigstens siegen. Oder wir thun es nicht, so werden wir mit aller aufgewandten Kraft und allem daran gesetztem Talent doch nur zwitterhafte Werke schaffen, über welche, wenn nicht bereits die Gegenwart, so doch ganz gewiß die Folgezeit gleichmütig zur Tagesordnung übergehen wird.

XI.

Max Halbes „Jugend“.

Daß mit der Tugend die Jugend gespannt,
wir wissen es alle;
Glücklicherweise nicht stets schlichtet ein
Toller den Streit.

Den hohen Wert zu unterschätzen, welchen die Schule auf das Milieu legt: d. h. die temporären und lokalen, socialen, familiären und sonstigen Verhältnisse, unter deren Einfluß sich das Individuum entwickelt hat, bin ich der letzte. Ein Dichter, der bei der Conception und Herausgestaltung seiner Personen besagte Verhältnisse nicht fortwährend streng im Auge behält, bringt es sicher zu nichts, was den welt- und lebenserfahrenen Leser oder Zuschauer befriedigen könnte. Aber ebenso war ich stets und bin ich noch heute trotz alledem der Meinung, daß, wenn auch die intimste Kenntnis des Milieu die conditio sine qua non dichterischen Schaffens ist, es einen Mangel an Geschmack und Kunstverstand verrät, läßt der Dichter es nicht da, wohin es gehört: in dem Hintergrund, sondern zerrt es in den Vordergrund, wohin es keineswegs gehört, weil es dort keine andre Wirkung hat als die schädliche: seine Personen, auf die es ihm doch in erster Linie ankommen sollte, zu verschleiern, zu verdecken, zu verkrüppeln. Ein Haus kann nicht ohne Gerüst gebaut werden; aber, wenn das Haus fertig ist, muß das Gerüst fallen.

Und weiter war und bin ich der Meinung: wird schon der Roman durch zu breites Herauskehren des Milieu zu

einem schwerfälligen Produkt, das unter besonders gravierenden Umständen kaum noch vor das ästhetische, sondern vor das wissenschaftliche Forum gehört (welches dann aus erklärlichen Gründen ebenfalls mit einem abweisenden Urteil bereit zu sein pflegt), so ist sein Überwuchern der Tod des Dramas. In dieser seiner tödlichen Eigenschaft wirkte es in Halbes „Eisgang", einem früheren Stück des Dichters, das ich, wenn auch nur durch Lektüre, gut kannte. Der Dichter führt uns in die Gegend an der unteren Weichsel und macht uns mit der Familie eines Landwirts vertraut, der seine Kraft in dem Kampf mit schwierigen ökonomischen Verhältnissen aufgerieben hat. Besonders ist es das unbotmäßige ländliche Arbeiterpersonal, das ihm zu schaffen macht. Der unglückliche nervenzerrüttete Mann stirbt bereits im ersten Akt an einer allzugroßen Portion Morphium oder desgleichen. Der Sohn, der an seine Stelle tritt, ist noch viel weniger im stande, dem Unheil zu steuern. Er ist aus Überzeugung Socialdemokrat; findet, daß die Leute einfach Opfer einer hundertjährigen Mißwirtschaft und also mit ihren oppositionellen Gelüsten und aufrührerischem Gebaren in gutem Rechte sind. Ein bornierter engherziger Onkel aus der schlimmsten alten Schule verbösert die Sache nur durch sein tölpelhaftes Eingreifen. Endlich — im vierten Akt — kommt die Weichsel und macht dem Stück ein Ende, indem sie den Zukunftsträumer zwischen ihren Eisschollen verschlingt.

So ist in dem seltsamen Stück von einer Handlung im eigentlichen Sinne schlechterdings keine Rede. Wie der junge Landwirt thatsächlich die Hände in den Schoß legt, so thun es die übrigen auftretenden Personen — die der Verfasser in seinem Verzeichnis, wunderlich genug, als „Menschen" aufführt. Diese — Baumeister, Doktor, Schwester und

noch einer und der andere — sie kommen und gehen, ohne eine Hand an die Räder des dramatischen Karrens zu legen, der denn auch glücklich am Schluß genau da steht, wo er anfangs gestanden hat: Situationsmalerei vom Beginn bis zum Ende.

Aber die Situation selbst: die ökonomisch rettungslose Lage der Familie, ist mit einer Kraft herausgearbeitet, welche Anerkennung verdient. Der Verfasser luxuriiert in Details, die beweisen sollen (und für diesen und jenen auch beweisen mögen), daß die Rettung unmöglich ist. Besonders ernst nimmt er es mit den Scenen, in denen er uns mit Wesen und Charakter jener mit polnischen Elementen durchsetzten, verkommenen dienstbaren Bevölkerung bekannt macht. Auch wer, wie ich, Land und Leute, um die es sich hier handelt, nicht kennt, empfängt bei diesen Schilderungen den Eindruck greifbarer Wahrheit. Diese Leute müssen so denken, so sprechen. Daß sie in meinen Augen an dieser naiven Wahrhaftigkeit keine Einbuße erleiden würden, wenn sie die Gewogenheit hätten, sich nicht zum Ausdruck ihrer konfusen Gedanken und ordinären Empfindungen ausschließlich des landläufigen Dialektes zu bedienen, ist ein Stoßseufzer, den ich nur „beiseite“ gethan haben will. Jedenfalls wird durch die mit so großer Sorgfalt bis zum Übermaß stark aufgetragene Lokalfarbe in keiner Weise deutlicher, weshalb das Stück nun eigentlich „Eisgang“ heißt, da der im vierten Akt wirklich eintretende Eisgang ebensowohl kommen kann, wie er nicht zu kommen brauchte. Es sei denn, daß das Naturereignis nur symbolisch zu nehmen ist und die grausame Unwiderstehlichkeit bezeichnen soll, mit der die Verhältnisse sich an denen rächen, welche die Pflicht gehabt hätten, sie beizeiten zu regulieren und in geordnete, dem Gemeinwohl ersprießliche Bahnen zu lenken.

Der Leser wird nach diesen Ausführungen die gedrückte Stimmung begreifen, mit der ich der Aufführung von „Jugend“ entgegensah.

Und wie angenehm wurde ich enttäuscht!

Hier, in „Jugend“, wahrhaftiges dramatisches Blut und Leben; eine kleine, sehr intime, aber — bis auf den Schluß, über den wir zu sprechen haben werden — folgerichtige, durchsichtige, nicht immer gleichmäßig, aber doch stetig fortschreitende, die Teilnahme des Zuschauers bald energisch herausfordernde, bald freundlich erschmeichelnde Handlung.

War „Eisgang“ ein Beispiel dafür, wie in einem Drama das Milieu nicht behandelt werden darf, so ist „Jugend“ nach dieser Seite hin geradezu musterhaft zu nennen. Man muß schon sehr genau hinsehen, um sich darüber klar zu werden, durch welche Mittel der Dichter denn eigentlich das Kunststück zu stande gebracht hat, uns mit den socialen, sittlichen, ökonomischen und sonstigen Bedingungen, in deren Abhängigkeit diese Menschen leben, völlig vertraut zu machen: so innig haftet die Lokalfarbe an allem und jedem, und so decent ist sie aufgesetzt. Kaum, daß der Vorhang sich zum erstenmale gehoben hat, atmet uns die Luft in dem Hause eines ländlichen Pfarrers — ich möchte sagen specifisch an. Auf dem Hofe vor dem Fenster gackern die Hühner; drinnen in der Stube, deren Wände mit heiligen Bildern von naivster Geschmacklosigkeit behängt sind, zwitschert von der Decke herab ein Kanarienvogel; auf dem Tisch vor dem Sofa klappern die Kaffeetassen — alles, wie in Vossens „Luise“; und doch empfindet man sofort die Differenz zwischen der protestantischen und der katholischen Idylle. Hier schaltet keine Hausfrau; hier giebt es keine Tochter, nur eine Nichte; hier kommt auf dem Wege von der Schule zur Universität kein Sohn zum Besuch, es muß ein Neffe sein. Man

wird sagen, das versteht sich ja unter den gegebenen Verhältnissen von selbst. Gewiß. Aber die feine, bescheidene Art, in welcher uns der Dichter, ohne alle und jede Weitschweifigkeit, wie durch Magie, mit diesen Verhältnissen vertraut macht — da liegt's.

Und wie belohnt sich diese Feinheit, diese Bescheidenheit der Behandlung des Milieu! In „Eisgang" sind die Personen nicht verzeichnet, durchaus nicht! Aber sie sind nur skizzenhaft umrissen ohne die greifbare Lebendigkeit, welche nur die volle, saftige Farbe geben kann. Hier, — das Milieu als Mittel zum Zweck, nicht als Selbstzweck nehmend — hatte der Dichter die Hände frei für die Ausgestaltung seiner Menschen, die denn nun auch voll und rund vor uns hintreten — nach fünf Minuten stehen wir mit ihnen auf du und du. Das hält freilich nicht schwer bei dem herzigen Pfarrer, dem nichts Menschliches fremd ist. Auch mit dem jungen Studenten würde man gern Brüderschaft trinken, und sich mit dem holden Annchen zu duzen, dürfte sich nur ein decidierter Misogyn sträuben. Aber der Kaplan, der fanatische! Aber Stiefbruder Amandus, der Trottel! Und doch, ihre Seelen — die recht komplizierte des einen, die mehr als einfache des andern — sie wohnen für uns in einem Hause von Glas. Nur in einer Scene — ich meine die, in welcher der Kaplan in einer Heiterkeit, die doch nur gemacht sein kann, das Zimmer betritt, habe ich nicht recht gewußt, woran ich bei ihm war. Wollte er Annchen zeigen, daß auch er ein Mensch von Fleisch und Blut sei? wollte er sie einmal, nur einmal im Tanz umfaßt, an seinen Busen gedrückt haben? Ich weiß es nicht und halte es nicht für unmöglich, daß der Autor selber es nicht weiß. Haben sich die Gestalten erst einmal von ihrem Schöpfer emancipiert — und sie zeigen in einem gewissen

Stadium ihrer Entwickelung eine verhängnisvolle Neigung dazu — thun sie manchmal Dinge, von denen sich seine Philosophie nichts träumen ließ.

Sonst ist Gregor aus ganzem Holz geschnitten: jeder Zoll der katholische Kaplan und verarmte polnische Edelmann. Seinen Fanatismus halte ich für echt: wenn er die Tochter, die „keinen Vater hat", ins Kloster treibt, will er dem Himmel eine Seele gewinnen, die in seinen Augen sonst verloren ist; und wenn er es damit zugleich fertig bringt, daß den süßen Leib, nach dem er schmachtet, auch kein anderer genießen wird, so ist das ein Extraprofit, wie er auch sonst bei einem legitimen Handel so leicht nicht verschmäht wird. Auf die Ironie des Schicksals, welches die Sache umkehrt und sich just seiner heiligen Manipulationen bedient, „das Püppchen zu kneten und zuzurichten", war der fromme Mann freilich nicht gefaßt. Ich hätte wohl gewünscht, daß der biedere Pfarrer seinen Kaplan in der prächtigen Strafrede, die er ihm schließlich hält, dieses qui pro quo energisch demonstriert hätte. Der Dichter würde so auch den Vorteil gehabt haben, noch zuletzt ein erklärendes Licht auf Annchens Handlungsweise zu werfen.

Und Annchen, das süße Annchen, das den Rat Mephistos an die Mädchen:

„Habt ihr euch lieb,
Thut keinem Dieb
Nur nichts zulieb
Als mit dem Ring am Finger", —

so gar vergißt, verletzt sie, auch unter Anrechnung der eben erwähnten mildernden Umstände, mit ihrer starken Initiative in Liebessachen nicht die Bescheidenheit der Natur? Es mögen andere darüber anders denken — ich für mein Teil sage: nein! Weshalb soll eine bescheidene Pfarrersnichte

weniger heißes Blut haben als die stolze Tochter Capulets? Und sie hat ihren Hans so lieb, so lieb! Und morgen will er weiter nach Heidelberg, und kommt gewiß nie wieder zurück! Und wenn sie ihm zeigt, wie lieb sie ihn hat, dann bleibt er vielleicht! Und — die Gelegenheit ist so günstig! Keine Mauern zu übersteigen, keine Strickleiter zu erklimmen — nur ein Treppchen hinauf, und sie hält ihn in ihren Armen!

Nein, holdes Annchen, ich habe kein kleinstes Steinchen für dich; und finde es zu grausam, daß der entsetzliche Mensch, dein trottliger Bruder, dich totschießt. Er will freilich den Hans treffen; aber in einem Stück, wo es ordentlich zugeht, darf nur der getroffen werden, der getroffen werden soll und muß, weil die Logik der Dinge, oder der Charaktere — was nach meinen Begriffen im Drama dasselbe ist — es so verlangt. Aber welche Logik waltet hier? Was hast du Todeswürdiges verbrochen? Du und dein Geliebter, ihr habt, als ihr der Natur folgtet, nicht einmal, wie Julia und Romeo, die haßerfüllten Traditionen eurer feudalen Familien verletzt. Der Onkel, der als Mensch und Pfarrer seinen Mann steht, hat euch schon vergeben. Er verlangt weiter nichts, als daß der Hans sich ordentlich hinter die Bücher setzt und seine Examina macht, damit du nicht zu lange als jungfräuliche Strohwitwe dich nach ihm zu sehnen brauchst. Die Einwilligung von Hans' Eltern zu erlangen, kann schließlich auch nicht zu schwer sein — die Mutter wird wohl noch nicht vergessen haben, daß sie die Jugendflamme von Onkel Pfarrer gewesen ist! Warum also, du armes liebes Ding, mußtest du sterben?

Weil Bruder Amandus nicht rechtzeitig in ein Irrenhaus gesperrt ist?

Aber das ist denn doch wohl keine ausreichende Antwort auf eine Frage, die nicht bloß eine moralische, sondern auch im eminenten Sinne eine ästhetische ist.

Und von der ich mich wundere, daß sie der Realist Halbe nicht anders beantwortet hat.

Es müßte denn — was ich durchaus in Abrede stelle — zur Theorie des Realismus gehören, seine blinde Majestät, den Zufall, zum allmächtigen Herrscher der Dinge zu machen, womit denn freilich die Verwandlung des dramatischen Kosmos in ein undramatisches Chaos vollzogen wäre.

Schließlich noch ein Wort über den Titel des Stückes, den ich diesmal vortrefflich finde. Nur die Jugend der beiden Hauptpersonen ist die Erklärung und zugleich Entschuldigung ihres Thuns. Nehmt beide ein paar Jahre älter, und der holde Zauber, der das Liebespärchen jetzt umdämmert, ist weggewischt. Aus der linden, anheimelnden Frühlingsnacht würde eine Sommernacht werden, deren brütende Schwüle uns den Atem beklemmte.

Will man aber doch auch hier noch eine Nebenbedeutung in dem Titel finden, so wäre es etwa mit Hinblick auf den zu erhoffenden Erfolg*) des Stückes.

Jugend hat Glück, sagt das Sprichwort.

---

*) Diese Hoffnung hat sich hinterher aufs schönste verwirklicht.
A. d. V.

XII.

Ludwig Fuldas „Der Talisman“.

Kleiderlos, kopflos rast durch das Stück dieser närrische König,
Und ihn umjubelt das Volk! — Das nenn ich mir loyal!

Daß man mit dem neuen Kurs des phantastisch-satirischen Dramas, in welchen unter uns wohl Wildenbruch zuerst mit seinem „Das heilige Lachen“ energisch eingelenkt ist, nicht sobald zu „Wolken“ und „Vögeln“ gelangen werde, darüber mache ich mir keine Illusionen. Die Aristophanes sind zu allen Zeiten verzweifelt dünn gesät, und was hülfe es uns, wenn einer unter uns erstände? Die heilige Hermandad und die Staatsanwaltschaft würden sine ira — die ihnen fern liegt, — aber mit desto größerem studio — welches ihre Pflicht ist — dafür sorgen, daß das Bäumchen nicht in den Himmel jener Poesie wachse, die sich ihrer Souveränetät bewußt ist und von ihr unumschränkten Gebrauch macht.

Aber ich meine, es ließe sich auf diesem Wege manches erreichen und vermeiden, das auf dem landläufigen unerreichbar und unvermeidlich zu sein scheint. Erreichen unter anderm, daß die Phantasie — auf die ich große Stücke halte — einmal wieder, wie die gefangene Jungfrau von Orleans, die Centnerfesseln brechen könne, mit der ihre zarten Glieder jetzt belastet sind; und der Dichter mit Hilfe und unter dem Schutz der entfesselten Phantasie eine Menge satirischer Pfeile abschießen dürfe, die der Prosaist wohlweislich in

seinem Köcher behält, weil er sie freilich nicht abschießen kann, ohne daß schwarzes Blut fließt, während die Wunden, die jener schlägt, nur von hellem Ichor tropfen. Vermeiden unter anderm, daß unsre, durch die ewige Wiederholung ermüdeten Lustspielmotive nicht vollends zu Tode gehetzt und die Masken des kommerzienrätlichen Geldprotzen, des offizierlichen Schwerenöters, des verbummelten Künstlers, des litterarischen Habenichts und Weißalles, der blaustrümpfigen, aber heiratslustigen Tante, der naiven, aber verliebten Tochter oder Nichte nicht noch stereotyper und insipider werden, als die Pierrots und Colombinen der italienischen Volkskomödie. Oder gar, wie sie es nur zu gern thun, den Platz jenen fraglichen Gestalten räumen, welche unter dem Vorwand, Possen zu treiben, so freche Angriffe auf unsere Lachmuskeln machen, daß wir es tausendmal lieber mit klappernden Lemuren zu thun hätten.

Und sicher wäre bereits Wildenbruch auf dem mit so viel Einsicht, Mut und Talent von ihm betretenen Wege ein gut Teil weiter gekommen, hätte er seine Dichtung in der Märchenregion frei schwebend gehalten, anstatt sie in der Gestalt des Pessimus zu der Wirklichkeit des Tages herabzuzwingen. Ich vermute, er hat damit das Publikum unterschätzt. Es hätte seine Meinung sehr wohl verstanden, wäre der Pessimus in der Sphäre des Phantastischen geblieben, wie der auch darin klügere Optimus; so fühlte es die Absicht zu deutlich und ward verstimmt. Im Leben und in der Kunst hängt eben die Wirkung dessen, was man sagt, so innig von der Weise ab, in der man es sagt.

Ich möchte glauben, daß Ludwig Fulda, als er an die Dichtung seines „Talisman" ging, in seinem Nachdenken über das Thema und die Form, in die er es bringen wollte, zu denselben Resultaten gekommen ist. Jeden-

falls ist er der Gefahr, die auf dem Wege lag, und die sein Vorgänger nicht zu vermeiden wußte, glücklich ausgebogen, wobei dann freilich nicht verschwiegen werden soll, daß ihm, die Stimme der Mutter der Weisheit zu hören, leichter war, als jenem. Für den Dichter des „Heiligen Lachens" lag die Versuchung zu nahe, die Schlacht, die er dem alle Welt beleckenden Pessimismus bot, auf ein Gebiet hinüberzuspielen, das ihm besonders teuer war, und in welchem nur leider Leute wohnen, die für das: „Steh auf, damit ich mich setze!" seltsam taube Ohren haben, auch wenn es ihnen mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit zugerufen wird.

Ludwig Fulda mußte sein Thema so behandeln, wie er es behandelt hat: völlig märchenhaft und phantastisch, oder es als ein Noli me tangere beiseite liegen lassen.

Und hier möchte ich mir die Bemerkung verstatten: ich wünschte, er wäre in der Anwendung und Entfaltung des Märchenhaften und Phantastischen weniger bescheiden oder zaghaft gewesen. Ich wünschte, es wäre noch etwas bunter, meinetwegen toller hergegangen in der Weise, welche der Hofkoch mit seinen vier Unterköchen im 2. Auftritt des 1. Aktes so köstlich intoniert. Nicht, als ob es sonst an übermütigen Schwänken fehlte und zum Beispiel in der prächtigen Gestalt des alten Korbflechters ein dankbares, nicht ganz neues Motiv auf die wirksamste und ergötzlichste Weise variiert wäre — der Leser weiß, was ich meine, und der Dichter versteht mich sicher. Aber er dürfte mir — und am Ende mit Recht — jenes Lessingsche Wort entgegnen, „daß, Gold auf Gold zu brodieren, einen schlechten Geschmack verrate", und er nur das Gold seines Märchenthemas in das rechte Licht zu setzen brauchte, um der Mühe nach der von mir angedeuteten Seite überhoben zu sein.

Seines alten, uralten Märchenthemas.

Ich will hier nicht mit fremder Gelehrsamkeit prunken und den Leser mit der Geschichte der Metamorphosen behelligen, welche das Thema durchgemacht hat, bis es von seiner indischen Heimat in Ludwig Fuldas Hände gelangte. Es ist ihm ergangen, wie jenem weltberühmten von den drei Ringen, auch insofern, als es das Glück hatte, auf seiner langen Wanderschaft endlich zu einem zu kommen, der den Wert des Kleinods voll zu schätzen wußte und die meisterliche Kunst besaß, ihm eine seines Wertes würdige Fassung zu geben. Dieser Ruhm wird Ludwig Fulda bleiben, und er ist wahrlich kein geringer.

Denn von jenen Variationen des Stoffes abgesehen, die auf ein Schelmenstück hinauslaufen, das, so oder so, von pfiffigen Gesellen an anmaßlichen Leuten verübt wird, — worauf es schließlich auch bei Andersen hinausläuft, — bleibt auch die, wenigstens soweit mir bekannt, geistreichste an psychologischer Vertiefung weit hinter Fuldas Auffassung zurück. Ich meine jene, in welcher der König die Stelle, daß uns der Herr vor Hochmut bewahren möge, aus dem Gebote ausstreicht und dafür die himmlische Strafe erleidet, indem ihm, während er im Bade ist, ein Engel die Kleider wegnimmt und sich in ihnen auf den Thron setzt, vor dem dann der König angesichts seines Hofgesindes sich nackt prostituieren muß. Sie hat von allen am meisten Ähnlichkeit mit Fuldas Version, aber verhält sich zu ihr doch nur wie eine Skizze zu einem ausgeführten, farbenprächtigen, stimmungs- und gedankenvollen Gemälde. Fulda, als der erste, hat den Geist und den Mut gehabt, den König zu nehmen als das, wofür er durch den Märchenstoff prädestiniert war, und als was ihn das moderne Bewußtsein zu sehen verlangt: als das lebensgroße und lebensgetreue Bild des Despotismus,

der sich aufgeklärt, ja allsehend dünkt, und doch nichts weiter als starblind ist. Nur daß er, — was ich ihm zu weiterem Verdienste anrechne —, den gewöhnlichen Verlauf des Prozesses umkehrend, den königlichen Thoren nicht mit knabenhaften Anmaßlichkeiten beginnen und im Cäsarenwahnwitz enden, sondern mit dem Wahnwitz einsetzen läßt, um ihn durch die Kraft des Talismans ad absurdum und zur Reue, Buße und hoffentlichen Besserung zu führen.

Es liegt auf der Hand, daß ein so komplizierter Vorwurf nicht zu erledigen war, ohne die verschiedensten Entwickelungsphasen durchgemacht zu haben und, um diese Phasen klar zu differenzieren und dramatisch auszugestalten, es eines ganzen Künstlers bedurfte.

Als solcher hat sich der Dichter des „Talismans“ bewährt.

Mit welcher Feinheit weiß er uns bereits in der Exposition auf seinen Helden vorzubereiten, dem die Schmeichler eingeredet haben:

> Man sehe nachts auf seinem heiligen Haupte
> Ganz deutlich einen hellen Glorienschein,

und der den Treuesten der Treuen, wie der wutschäumende Lear seinen ehrlichen Kent, in Verbannung schickt, weil er die Offenherzigkeit hat, zu sagen, daß er von dem famosen Schein nichts sehe! Da überrascht es uns denn nicht, wenn in der Scene mit der schönen Maddalena der girrende Täuber im Handumdrehen sich in einen Geier verwandelt, der die Beute, die ihm zu entfliehen droht, mit grimmigen Fängen und wütendem Schnabel zerfleischt; ein andermal den braven Diener, der sich mannhaft seiner Tochter annimmt, ohne Besinnen zum Bettler erniedrigt.

Dann ist es wieder ein vortrefflicher Zug, daß der Dichter den Tausendkünstler Omar in diesem Augenblick

erscheinen läßt, wo den Tyrannen denn doch angesichts seiner Frevelthat ein gewisses Gefühl des Bangens ob seiner Gottähnlichkeit angewandelt hat:

Mich täuschte niemand; ward ich doch betrogen,
So ward ich's, weil ich selbst den Trug gewollt.
Und doch — und doch — wer mir ein Mittel kündet,
Wie man der Herzen tiefsten Schacht ergründet —

Das wäre ein in der verblendeten Seele unmöglicher Widerspruch, der so durch das eben Geschehene auf die feinste Weise gelöst wird. Hier ist auch ein anderes zu beobachten, weil es die endliche Demütigung des Königs vor Maddalena vorausahnen läßt: daß er dem Zauberer sicher sein Ohr nicht so willig geliehen hätte, hoffte er nicht, es werde sich nun die Anbetung seines Volkes um so herrlicher offenbaren, auch vor den Augen der, welche es gewagt hatte, ihn zu verschmähen:

O süße Rache, wenn der Haß der Einen
In diesem Meer von Liebe scheitern muß.

Nun durchzieht die emporgeschleuderte Rakete des Wahnwitzes ihre unheimliche Bahn, bis sie, auf ihrer höchsten Höhe angelangt, vor dem Hauch eines Kindermundes zerplatzt. In dem Steigen der wahnwitzigen Rakete ist eine, ich möchte sagen: mathematische Folgerichtigkeit, die uns Bewunderung abnötigt. Er, der sich für allwissend hält, der sich vermißt, zu sagen:

Dann zeige mir zuvörderst einen Blinden,
Den ich, der Fürst, jemals für sehend hielt,

sieht sich vor die Alternative gestellt, die sich in sich selbst aufhebt:

Wenn jene nichts gesehn, dann bin ich blind,
Und sahen sie ein Kleid, dann bin ichs wieder; —

Und vor die andere, wo möglich noch schlimmere: dumm oder schlecht zu sein, und in der er sich, da sie sich

nicht aufhebt, mit Tyrannenlogik für das letztere dahin entscheidet:

Das zieh ich vor;
Ja, meine Schlechtheit steigert meine Größe.

Vielleicht, daß die Peripetie seiner Wahnvorstellungen zur endlichen besseren Einsicht, wie trefflich sie auch durch die Geschehnisse motiviert ist, und welch mächtigen Vorschub ihr Omars gewaltige Bußpredigt leistet, aus dem Munde des Königs selbst noch eine tiefere Erklärung und ebenso sein Entschluß zur Umkehr einen beredteren Ausdruck hätte finden können. Indessen das soll kein Tadel für den Dichter sein. Er darf verlangen, daß, wenn er seine Prämissen richtig gestellt hat, sich der verständige Zuhörer die Konsequenzen selber ziehe. Und sollte er die Spitze seines Weihnachtsbaumes so hell erleuchten, wie bliebe ihm die Zeit, die vielen Lichter anzuzünden, mit denen er ihn von unten her bis in die obersten Zweige hinauf geschmückt hat?

Ja, es ist ein schmuckhafter Baum, Ludwig Fuldas Talisman, und an dem jeder seine helle Freude haben muß, dem der Ritt in das alte romantische Land nicht ein Sport scheint, welchen sich nur noch Knaben verstatten dürfen. Wie liebenswürdig sind die Scenen, in denen der alte gemütliche Korbflechter und sein herziges Kind die Oberstimmen haben! Wie scheinbar nur drollig und im Grunde wie fürchterlich wahr und getränkt mit bitterster Satire die, in welchen sich das Hofgeschmeiß vor dem Kleidergestell, an dem nichts zu sehen ist, prostituiert — einer wie der andere ein betrogener Betrüger! Zu welcher sittlichen Größe ist die Gestalt des Omar gesteigert, dem das alte Märchen nur die Rolle des pfiffigen Schelmen zuteilt! Wie voll dramatisch-schwunghaften Lebens die Konfrontation des einzig wahrhaft Blinden mit seinem Volke, dem ein Kind den Mut eingeflößt

hat, von der Gottesgabe, zu sehen, „was ist“, den entsprechenden Gebrauch zu machen!

Und wie hat der Dichter es verstanden, uns in die Märchenstimmung, die auch das Absurdeste gläubig hinnimmt, zu erhalten! Ich habe nicht gesehen, daß auch nur einer unter den Zuschauern gelächelt hätte, als die doch gewiß lächerliche Figur des Königs in Unterkleidern unter dem seidenen Baldachin pomphaft dahergeschritten kam; und kein Mund verzog sich bei dem doch recht drastischen Wort, mit dem die kleine tapfere Rita den mystischen Schleier zerreißt. Das waren gefährliche Klippen und Schlünde, über die uns nur der Hippogryph im Schwunge wegträgt.

Aber freilich der Sinn in all dem scheinbaren Unsinn war so klar, daß die politischste aller politischen Komödien ihn nicht schärfer, greifbarer hätte herausstellen können. Und es ist sehr die Frage, ob sie es hätte wagen dürfen Leuten gegenüber, welche die leidige Gewohnheit haben, aus dienstlichem Übereifer alles, hätte es auch ganz offenbar eine völlig allgemeine, hic et ubique und zu allen Zeiten geltende Wahrheit, auf sich, respektive die aktuellen Verhältnisse zu beziehen, in denen sie zufälligerweise leben.

Deshalb mein caeterum censeo: es ist erfreulich für das Publikum und ersprießlich für die deutsche dramatische Dichtung, speciell für das Lustspiel, daß zur Abwechslung von Zeit zu Zeit dramatische Märchen geschrieben werden in wohllautenden, schwunghaften Versen, welche unsre Sprache wieder zu der gebührenden Ehre bringen.

Besonders von solchen geschrieben werden, denen man nicht nachsagen kann, daß sie den Leuten nicht zu genügen vermögen, welche ein für allemal zum Ziele einer deutschen Schaubühne, wie sie die Gegenwart verlangt, auf einem andern Wege gelangen wollen. Der Dichter vom „Ver-

lorenen Paradies“ und der „Sklavin“ braucht den Vorwurf nicht zu fürchten, er thue das eine, weil er das andere nicht könne, und suche im Märchenwalde süße, phantastische Erdbeeren, weil ihm die Trauben am realistischen Spalier zu hoch hängen.

Seien wir doch froh, daß es unter uns noch Söhne Apolls giebt, welche zwei Sehnen an ihrem Bogen haben!

Die Hauptsache ist und bleibt, daß der gefiederte Pfeil ins Centrum trifft.

Und ich war immer der Meinung, ein Kernschuß ist ein Kernschuß, mag er nun das Centrum einer realistischen oder einer idealistischen Scheibe getroffen haben.

XIII.

Byrons „Kain“*).

„Muß ich nicht sterben?“ — Es bringt
den stolzen Titanen zum rasen:
Weil ihm die Gottheit nicht ward, möcht'
er zertrümmern die Welt.

„Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.“ Dies „Donnerwort“, das der Goethesche Erdgeist dem Beschwörer Faust entgegenschleudert, liegt als bleischwere Decke auf allen sogenannten oder so zu nennenden Mysterien, sie mögen nun einen Titel führen, welchen sie wollen: Göttliche Komödie, Verlorenes Paradies, Messiade, Kain, Himmel und Erde. Ich nehme von diesem Verhängnis jene aus, die aus dem Schoße der Kirche selbst hervorgingen, und, in welch ernsthaften oder humoristischen Exkursen sie sich auch gefielen, im Grunde nichts waren und sein wollten als Periphrasen des göttlichen Wortes. Aber auf den andern lastet der Fluch, mit saurem Schweiß sagen zu sollen, was sie nicht wissen und — nicht wissen können. Immer der qualvoll-aussichtslose Kampf des Schmetterlings gegen die Nadel, das verzweifelte Suchen nach einer vierten Dimension, die krampfhafte Anstrengung, Geisterstimmen ertönen zu lassen, die, wenn man recht hinhört, doch nur Menschenstimmen sind, menschliche Gedanken und Empfindungen in wenn auch noch so phantastische, noch so aufge-

---

*) Frei übertragen und für die Bühne eingerichtet von Adolph L'Arronge. (Aufgeführt auf dem Deutschen Theater.)

bauschte Menschenworte kleidend. Es ist und bleibt der Versuch, den Zirkel zu quadrieren.

Wer sich am besten von den großen Dichtern mit der unlösbaren Aufgabe abgefunden, ist der größte und klügste unter ihnen: Goethe. Er hütet sich, den Mund übervoll zu nehmen; er verspricht nicht mehr, als er zu halten vermag. „Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen," sagt Mephisto zum Herrn, von dem er überzeugt ist, daß ihn „sein Pathos gewiß zum Lachen brächte". Natürlich! denn: „Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu sagen. Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen." Das ist es. Der kluge Dichter spielt den Kampf hinüber auf das Terrain, wo er seiner Sache sicher ist und besser Bescheid weiß als irgend einer der oberen und unteren Götter: auf die Erde, aus der seine Freuden quillen und deren Sonne seine Leiden scheint. Das spukhafte Brimborium der Hexenküche u. s. w. zeugt nicht vom Gegenteil: es ist durchsichtige Allegorie oder augenscheinliches poetisch-dramatisches Vehikel; die einzige Stimme aus dem Geisterreich, die ernsthaft genommen sein will, die des Erdgeistes, verstummt alsobald wieder; die Pforte, die sich so für einmal aufgethan, schließt sich für allemal hinter dem „schrecklichen Gesicht." Und Mephisto — nun er, der es gar hübsch von dem lieben Gott findet, so menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen, er wird nicht so geschmacklos sein, mit dem Menschen teuflisch reden zu wollen. Er denkt nicht daran; er ist „ein Kavalier wie andere Kavaliere"; seine Zauberkunststücke sind ihm durch die Sage vorgeschrieben und erheben sich meistens nicht über das Niveau der landläufigen Schnellfingerei. Seinem Schüler aber die Offenbarung transcendentaler Geheimnisse zu verheißen, verbietet ihm die angewohnte Bescheidenheit, die sich nur ein einziges Mal zu dem Worte versteigt, daß er zwar

nicht allwissend, ihm aber viel bewußt sei. Und welcher Professor, der auch nicht einen Tropfen Teufelsblut in den Adern hat, würde ihm das nicht, ohne mit den Wimpern zu zucken, nachsprechen? Von dem aber, was ihm bewußt, was bekommt Faust, bekommen wir zu hören? Nichts, schlechterdings nichts, als was der Dichter und Brausekopf Wolfgang Goethe, wenn er wieder einmal über den Strang geschlagen hatte, oder schlagen wollte, von seinem alter ego, dem klaren, klugen, skeptischen Johann Goethe, späteren Wirklichen Geheimrat, Excellenz, allezeit zu hören bekam: daß man am Ende bleibe, was man sei; das Beste, was man wisse, den Buben doch nicht sagen dürfe und andere goldene Wahrheiten, die ein besorgter väterlicher Polonius getrost seinem in die Fremde ziehenden Laertes ins Stammbuch schreiben kann.

Und gerade so, gerade durch diese weise Mäßigung, diesen Respekt vor der bleischweren Decke, die der Mensch nicht heben, an der er sich nur den Schädel einrennen kann, ist der Faust geworden, was er ist: kein Myster, sondern die weltliche Bibel, in der für alles, was durch das Hirn des Menschen zuckt oder durch das Labyrinth der Brust in der Nacht wandelt, der rechte Spruch an der rechten Stelle sich findet.

Wer wäre von dieser weltumfassenden Weisheit ferner gewesen als der Dichter des Kain? Er, der die Welt nur zwischen den Scheuklappen seiner verhärteten Selbstvergötterung sah? Der, als Dichter, nichts schaffen konnte, auf das nicht Zolas sonst nach allen Seiten zu verklausulierende Erklärung eines Kunstwerkes buchstäblich paßte? Welches Temperament freilich, dies! Das des Wassersturzes, der von Fels zu Fels braust, begierig nach dem Abgrund wütend! Seine epischen Gedichte: Mazeppa, der Giaur und

wie sie heißen; seine Dramen: Sardanapal, Manfred und die andern — sind sie nicht alle solche abgrundwütigen Wasserstürze? Und der Don Juan gar! Der freilich besser einem Meere gleicht, das toll geworden ist, weil seine übermütigen Flutwellen überall an felsenstirnigen Ufern zerschellen und zerschäumen und, weil ihre donnernden Klagen machtlos verhallen, in gellendem Hohngelächter durcheinander kreischen!

Byron schrieb den Kain während seines Aufenthalts in Ravenna (1820—22) ebenso wie fast in ganze Serie seiner anderen Dramen: Marino Falieri, Sardanapal, die beiden Foscari, Himmel und Erde, einen Teil wenigstens von Werner und dem Umgestalteten Mißgestalteten — alles, wie sich schon aus der sich überstürzenden Hast schließen läßt, Variationen über das eine Thema seines individuellen Schmerzgefühls, das sein Stolz zu einem Weltschmerz anschwellen möchte; und für dessen Ausdruck er doch auf der Dichterharfe nur die eine lyrische Saite hatte, wenn er auch scheinbar die Komposition mit dem dramatischen oder epischen Schlüssel bezeichnete. War dies Schmerzgefühl gerade jetzt quälender als je zuvor, wer würde das bei dem Stolzesten der Stolzen nicht verstehen, den sein Vaterland verdammt und verbannt hatte, ohne ihn zu hören, auf gräßliche, aberwitzige Beschuldigungen hin, gegen die er sich schon darum nicht verteidigen konnte, weil sie im Dunkeln krochen, nur von Mund zum Ohr getuschelt wurden. Nun konnte er sie nicht einmal Lügner heißen, die lichtscheuen, raunenden Gespenster. Und sie zusammenschmeißen! Ach wie das wohlgethan hätte — sie und die ganze Welt!

Und da man Gespenster nicht an der Gurgel packen kann — her mit der ganzen, morschen, aus den Fugen schlotternden Welt! Ich, der Titan, vollends in Trümmer

will ich sie schlagen! Und glaubt nicht, daß, wenn ihr Geister die Trümmer ins Nichts hinübertragt, ich über die verlorene Schöne klagen werde! Mögt ihr es, die ihr, als Gottes Knechte, freilich zufrieden sein müßt mit dem, was er euch beschieden! ihr, die ihr in alle Ewigkeit euch in seinem Glanze badet! Ich bin nicht sein Diener, nicht sein Knecht und — „muß ich nicht sterben"?

Was hilft dem Menschen das bißchen Erdenglück, das höchste Erdenglück: der Kuß der Geliebten, das Lächeln seiner Kinder, wenn er doch sterben muß?

Es ist die Angel, um die sich im Kain alles dreht. „Muß ich nicht sterben?" ist seine Antwort auf des Vaters Frage: „Lebst du nicht?" Die grause Notwendigkeit des Todes ist das Thema, um das es sich schließlich in seinen Disputationen mit Lucifer allein handelt. Und zuletzt muß er selbst, indem er den Bruder erschlägt, das grause Rätsel lösen, soweit es sich von Menschen lösen läßt.

Übrigens ist ‚in seinen Disputationen mit Lucifer' ein falscher Ausdruck. Faust disputiert mit Mephisto und kann mit ihm disputieren, denn sie sind die Repräsentanten der zwei, nicht in Fausts, wohl aber in Goethes Brust lebenden Seelen: der idealistischen und der realistischen. Kain und Lucifer sind ein Herz und eine Seele, singen dasselbe Lied, bei dem nur Lucifer die obere, Kain die untere Stimme hat. Meinungsdifferenzen zwischen ihnen kommen nicht vor; und wenn Lucifer von Kain verlangt, er solle vor ihm niederfallen und ihn anbeten, so hätte Kain das in Gottes Namen thun können, ohne sich mehr zu vergeben als Lord Byron, wenn er vor Lord Byron auf den Knien lag, was er stets that selbst in den Momenten, in welchen Lord Byron die ganze Welt inklusive Lord Byron verfluchte.

Und man kann nicht einmal behaupten, daß Kain von

seiner Fahrt mit Lucifer durch den Weltenraum und die Hölle wesentlich wissender zurückkommt, als er gegangen ist. „What do they know?“ — die Sterblichen nämlich, fragt Kain einmal vor der Fahrt und beantwortet sich selbst die Frage: „That they are miserable. What need of snakes and fruits to teach us that?“ Ein anderes aber lehrte ihn Himmel und Hölle auch nicht. Höchstens daß er im Anblick ihres herrlichen Glanzes und ihrer finstern Majestät den Erdenwurm, der er ist, noch tiefer verachten, seine Abhängigkeit von dem da droben noch grimmiger hassen lernt, was denn immerhin eine dramatische Steigerung wäre, die allerdings sehr notwendig ist, um den dann folgenden Totschlag Abels zu motivieren. Denn er haßt ja den Bruder nicht; und nicht ihm gilt der Keulenschlag, sondern dem Gott, vor dem jener anbetet, und den er zerschmettern möchte, um zu erfahren, daß nihil et nemo contra deum nisi deus ipse.

Oder hat der Dichter überhaupt da hinausgewollt? Und den Zwiespalt, den er in sich selbst nie auch nur für einen Moment überwinden konnte, in Gott hinein projizieren, der ebenso mit Lucifer durch alle Ewigkeiten ringen muß, ohne des Gegners jemals Herr werden zu können?

Wer möchte es mit Sicherheit aus einem Gedichte herauslesen, in dem es auch ohne das von unergründlichen Dunkelheiten und klaffenden Widersprüchen wimmelt! Oder wie könnte man Lucifers Zusicherung: „Thou canst not all die — there is what must survive“ vereinigen mit dem Wort des biblischen Herrn: „Nun aber, daß er nicht ausstrecke seine Hand und breche auch von dem Baume des Lebens, und esse, und lebe ewiglich,“ das doch im Verein mit dem Wissen von gut und böse, der Folge des Essens vom Baume der Erkenntnis, die magna charta, sozusagen, des Verhält-

nisses des primitiven Gottes zu den primitiven Menschen und vice versa und zugleich auch die Basis ist, auf der sich das Drama Kain aufbaut? Oder den seltsamen Umstand erklären, daß Kain durchaus nicht weiß, was der Tod ist und den erschlagenen Abel schlafen glaubt, den er doch eben noch erst das Lamm für das Brandopfer hat abwürgen sehen? —

Ist nun aber der Kain, wie alle „Mysterien", notwendigerweise ein Versuch der Quadratur des Zirkels, so kann der, ein Gedicht auf die Bühne zu bringen, das nichts anderes ist als der drei Akte lange Schrei eines überstolzen, in der Qual seiner Ohnmacht zuckenden Herzens nicht besser ausfallen. Engel, die mit Menschenzungen reden; Geister, die sich vermessen, die Pforte der Hölle aufzureißen, oder den Schleier der Isis zu heben und uns nichts zeigen und sagen können, als was wir alle wissen — damit ist es ein böses Ding, wenn man es liest. Und wird wahrlich nicht besser, eher schlimmer, wenn man es hört und sieht. Mag der Schauspieler sein Gesicht in noch so feierliche Falten legen, noch so lange Fittiche an seine Schultern heften, seiner Stimme einen noch so geheimnisvollen Klang geben — wir sind ja nun einmal leider keine Kinder mehr und glauben nicht daran. Nun erst recht nicht. Und alle Phantasmagorie der Dekoration mit ihren Sonnenauf- und Untergängen und gestirnten Himmeln hilft uns nicht darüber weg.

XIV.

Gerhart Hauptmanns „Die Weber".

Heldlos erscheint euch das Stück? Wie denn? Durch sämtliche Akte,
Wachsend in riesiges Maß, schreitet als Heldin die Not.

Als ich „Die Weber" nur erst aus der Lektüre kannte, sagte ich zu mir, im Sinne der alten Schule denkend: Sehr trefflich, durchweg bedeutsam, stellenweis großartig! aber, trotz alledem, dies ist doch keine Tragödie, nicht die Nachahmung einer Handlung, welche notwendig einen Mittelpunkt und Träger haben muß, den man den Helden nennt. Wer denn wäre hier der Held? Im ersten Akte könnte man vermuten, daß der „rote" Bäcker, der in seiner kraftvollen Opposition gegen den Fabrikanten über das verkommene Volk um ihn her um Haupteslänge hervorragt, sich in der Folge dazu qualifizieren werde. Aber im zweiten Akte schon, aus dem er verschwunden ist, scheint der entlassene Soldat Moritz Jäger an seine Stelle und an die Spitze der sich vorbereitenden Bewegung zu treten. Doch auch mit dieses jungen Mannes Heldenqualität steht es mißlich: man kann ihm weiterhin nur die Rolle eines der Rädelsführer zubilligen. Um im dritten Akte mit dem Helden herauszukommen, damit wäre es nun wohl allewege zu spät; aber auch der dritte Akt und die noch folgenden sind nach dieser Seite nicht ergiebiger, und so kam ich zu dem obigen Schluß, der dem Stücke den Helden absprach und mit dem Helden den Rang und die Würde einer vor Meistern und Gesellen gerechten Tragödie.

Aber, mußte ich mich weiter fragen, wer sagt dir denn, daß der Dichter überall eine solche gewollt hat? Ist es nicht ein Dogma der neuen Schule, daß dergleichen sogenannte regelrechte Kompositionen unweigerlich zur Verletzung der Bescheidenheit der Natur, zur Verschleierung und Verzerrung der Wahrheit führen? Wir aber wollen Natur, wollen Wahrheit. Die finden wir nur, wenn wir das Leben nehmen, wie es sich giebt: in seiner Zusammenhangslosigkeit, die sich am Augenblick und seiner zeugerischen Urkraft genügen läßt, ohne danach zu fragen, ob der nächste, nicht minder zeugungskräftige, dem vorangegangenen freundlich oder feindlich ist. So kann man denn wohl in einem Akt, besser noch in einer Scene Natur und Wahrheit zu Ehren bringen; und wenn ihr uns das von jedem, oder jeder unsrer aneinandergereihten Akte oder Scenen bestätigen müßt, so haben wir unsre dichterische Pflicht vollauf erfüllt.

Ich lasse die Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser Ansicht dahingestellt; nur will mich bedünken, daß die Tendenz der Phantasie, ihre Gebilde möglichst um einen Mittelpunkt zu gruppieren, nach dem sie gravitieren, und von dem wieder eine Kraft ausstrahlt, die bis zu jedem Punkte der Peripherie zu dringen strebt, sich unweigerlich auch bei denen geltend macht, welche diesen Mittelpunkt in seiner ästhetischen Notwendigkeit leugnen, ja, in ihm den Krebsschaden alles künstlerischen Schaffens sehen.

Als ich „Die Weber“ las, vermißte ich peinlich einen Helden; als ich das Stück aufführen sah, entdeckte ich zu meiner freudigen Überraschung etwas, das ich gern als Äquivalent des vermißten Helden gelten ließ: ich entdeckte eine Heldin.

Diese Heldin ist die Not.

Genauer gesprochen: die Not der schlesischen Weber;

noch genauer zu sprechen: die Not der schlesischen Weber in den vierziger Jahren.

Respekt vor dieser Heldin! Sie nimmt es mit den Athleten der Heldensippe, mit einem Lear, Macbeth, Othello auf. Sie kommt nicht von der Bühne, auch im Salon des Fabrikanten nicht. Auch da steckt sie, ehe sie in voller Person erscheint, ihr bleiches Gesicht in die Reden der Herrschaften hinein. Und wie sie wächst und wächst! Wie das blutlose Geschöpf sich im ersten Akt vor den Augen des harten Herrn und vor sich selbst noch verstecken möchte! Wie es im zweiten ohne Scheu ihr Elend vor dir ausbreitet und die paar verhüllenden Lumpen von sich streift, daß der Jammer in seiner gräßlichen Nacktheit vor dir steht! Und immer wächst und wächst und die Knochenfinger um deinen Hals klammert und als fürchterlicher Alb auf deine Brust drückt, daß du nicht mehr atmen kannst und ersticken müßtest, wenn du dich nicht mit einem wilden Schrei befreitest, der zusammengellt mit dem Wutschrei der Heldin, die sich nun zu ihrer vollen Höhe und zu der That aufrafft, auf die alles und jedes in dieser ihrer seltsamen Tragödie mit unwiderstehlicher Kraft treibt und drängt: zur offenen Empörung gegen ihre Peiniger.

Von diesem Standpunkt gesehen — und, wie gesagt, ich habe ihn mir nicht gesucht, die Aufführung hat ihn mir gebieterisch angewiesen — ist das Stück von einer Einheitlichkeit und kraftvollen Konzentration, die nichts zu wünschen lassen, wenigstens nicht, solange man im vollen Banne des momentanen Eindrucks steht.

Dennoch, wie Großes auch Hauptmann hier geleistet, das Höchste ist es nicht, nicht im allgemein ästhetischen Sinn und nicht in der speciellen Beziehung auf ihn, der sicher noch Größeres zu leisten berufen und auserwählt ist. Und sehr würde ich beklagen, was nun leider unausbleiblich scheint:

daß sein Vorgehen Nachfolger fände und „die Weber“ Schule machten. Die Nachfolger möchten Nachtreter werden und die Schüler eine Rotte, über die der Magister, auf dessen Worte sie schwört, zuerst die Zuchtrute schwingen müßte. Quod licet Iovi — Aber wehe, wenn sie losgelassen, frei, ohne seine machtvolle Gestaltungskraft, ohne seine eminente Gabe zu charakterisieren und zu individualisieren, sich auf verwandte Stoffe stürzen und uns die Not der Bergleute, der Nägelschmiede, der Cigarrendreher, der Leimsieder — was weiß ich — ad aures et oculos zu demonstrieren unternehmen! Es wäre damit, wie mit der schrecklichen Saat der blechernen Ritterstücke, die nach Goethes Götz von Berlichingen überall aus dem deutschen Boden wuchs.

Ich bin sicher nicht der einzige, dem bei Gerhart Hauptmanns „Webern“ Goethes Götz wieder und wieder in Erinnerung kommt. Ich denke dabei an die erste Niederschrift aus dem Jahre 1771, nicht an die zweite, bald darauf erfolgte, bereits abgeschwächte, geschweige denn an die dritte, völlig verwässerte. Es wäre eine dankbarste Aufgabe, die Parallele, die sich ungesucht zwischen der „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert“ und den „Webern“ darbietet, genau durchzuführen; ich muß mich auf die Hervorhebung von ein paar in die Augen springenden Punkten beschränken.

Wie heute, so damals zitterte durch die ganze junge Generation die Ahnung einer Zukunft, die nur darum so zu heißen schien, weil sie notwendig kommen mußte. Damals war es die französische Revolution, deren Blutgeruch in der Luft schwebte; heute glaubt man den Namen des großen hereindrohenden Ereignisses schon zu wissen; man munkelt ihn sich schaudernd in die Ohren; man schreit ihn laut aus in tobenden Versammlungen von tausenden Brot-

und Arbeitsloser. Damals waren die Propheten des erwarteten Messias: Voltaire, Rousseau und die Encyklopädisten, heute: Marx, Lassalle, Bebel und die Flut der Broschüren, von denen jede behauptet, daß es so nicht bleiben könne; jede den Weg, auf dem einzig und allein zum Heil zu gelangen ist, zu kennen glaubt. Und in der schriftstellerischen und künstlerischen Jugend der Ruf: Nieder mit den alten Perücken! weg mit Puder und Schminke! à bas die scheinheilige Dreieinigkeit von Handlung, Zeit und Raum! und hoch die Natur! und abermals: die Natur!

Nur daß die ästhetisch-revolutionäre Jugend eine deutsche damals war und heute ist, für welche die Natur aus erster Hand stets etwas Befremdliches hat und die sie darum aus zweiter Hand zu nehmen selten verschmäht. Damals hieß die zweite Hand: Shakespeare, heute heißt sie: Zola, Ibsen, Tolstoj.

Aber die heutige Generation ist in einer glücklicheren Lage, als die von damals. Die Wirklichkeit der Dinge umgiebt sie zu dichtgedrängt; sie können sie nicht von sich weisen; und die kraftvollen Talente wollen es auch nicht, sondern lassen bald jene zweite Hand fahren und erfassen keck und trotzig die erste. Selbst ein Goethe mußte noch, um sich einen dramatischen Helden nach seinem Sinn zu schaffen, zweiundeinhalb Jahrhundert in das Mittelalter zurückgreifen; Hauptmann brauchte nach den Menschen, die er nötig hatte, nicht so weit zu suchen. In dem an seinen Vater gerichteten Vorwort zu den „Webern" heißt es: „Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die geschilderten, hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden." Das ist denn freilich etwas anderes, als die Lektüre von Götzens Geschichte, wenn der alte Haudegen sie auch selbst mit seiner

eisernen Hand geschrieben. Nun brauchte der Dichter allerdings nicht zu fürchten, daß ihm die hinzufabulierte Gestalt einer Adelheid zu sehr ans Herz wüchse und ihm das Concept verdürbe. Und noch weniger stand für ihn zu besorgen, es möchte ihn die packende Wahrheit, mit der er die Not seiner Weber geschildert, hinterher gereuen, wie seinen großen Vorgänger die ergreifenden Farben, in denen er ursprünglich das Elend seiner gehudelten Bauern dargestellt. Hätte er, der große Vorgänger, diese Farben doch, wenn möglich, noch brennender gemacht! Hätte er seinen Bauern, anstatt sie diplomatisch aus dem Stück hinauszuweisen, in ihm einen noch breiteren, viel breiteren Raum gewährt! Vielleicht wäre er dann doch auf den Gedanken gekommen, der so nahe zu liegen scheint: seinen Götz nicht unfreiwillig, sondern aus Herzensdrang an die Spitze der Aufrührer treten und ihn, den Helfer und Beschützer aller Armen und Elenden von jeher, schließlich als Vorkämpfer für die „in den Kot getretenen“ Rechte der Ärmsten und Elendesten fallen zu lassen. Da hätte er freilich der Geschichte, wie er sie vorfand, Gewalt anthun müssen; aber zu einem wirklichen Helden wäre er gekommen, und wir hätten heute eine wirkliche Tragödie mehr, anstatt einer dramatisierten Geschichte.

Oder es wäre ihm wenigstens aus der Bauernnot eine Heldin für sein Stück erwachsen, wie Hauptmann für das seine aus der Webernot.

Aber, wie damals, so heute brauchen die jungen Stürmer und Dränger keinen Helden und keine Heldin. Sie wollen Natur und Wahrheit; was darüber ist, ist vom Übel.

Und so wäre denn wohl hier das Dogma der Schule, Wahrheit in der Dichtung zu bieten, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit, zur großartigen That geworden.

Ich bin überzeugt, die Zuschauer, welche nach jener denkwürdigen Matinee der „Neuen Freien Bühne“ am 26. Februar 1893 in tiefster Seele erschüttert, das „Neue Theater“ verließen, werden geneigt gewesen sein, es buchstäblich zu unterschreiben. Ob ihnen nicht aber doch nachträglich Zweifel daran aufgestiegen sind? Ob sie sich nicht gefragt haben: war dies wirklich, wenn auch nichts als Wahrheit, die ganze Wahrheit? die Wahrheit, auf welche die Wissenschaft es abgesehen hat, und die ans Licht zu bringen, sie auch allein in der Lage ist? Würde sie sich bei ihrer Enquete damit begnügt haben, die Not dieser Unglücklichen zu konstatieren? nicht nach den zureichenden Gründen geforscht und dabei vielleicht herausgebracht haben, daß mit nichten die Hartherzigkeit der Arbeitgeber die alleinige Ursache des Weber-Elends in den vierziger Jahren war; daß dieses Elend, wären jene die humansten der Menschen gewesen, entstehen mußte infolge schlimmer Handelskonjunkturen und des unaufhaltsamen Umschwunges, der sich in eben jener Zeit in der Textilindustrie vollzog und Maschinenarbeit anstatt der landläufigen Handarbeit gebieterisch forderte zum Verderben derer, die der Forderung nicht nachkommen konnten oder oft, sehr oft, jedes ihnen zur Verbesserung ihrer Lage entgegengetragene, aufgedrängte Auskunftsmittel stumpfsinnig von sich weisend, nicht nachkommen wollten, und so freilich dem Elend rettungslos preisgegeben waren? Von dieser ruhig-objektiven Betrachtung der Dinge, die der Wissenschaft heilig ist, weiß Hauptmann in seinem Drama nichts. Ich gebe zu, hätte er davon gewußt oder wissen wollen und, wie die Not der Arbeiter, so die Hilflosigkeit der Arbeitgeber gegenüber Verhältnissen, die ihnen über den Kopf wuchsen, mit den entsprechenden kräftigen Farben geschildert, — der ungeheuren Wirkung, die sein Stück jetzt

hat, würde es sicher ermangeln. Dann aber möchte ich den Naturalisten zurufen: wenn ihr, was euch ja kein Billigdenkender verübeln wird, Wirkung wollt, so gebt wenigstens zu, daß ihr sie nur auf Kosten der Wahrheit haben könnt, eben der Wahrheit, an welcher sich, wenn man euch hört, die Dichter der alten Schule so gröblich versündigen.

Nun, mögen die Anhänger der neuen walten! Nutz- und verdienstlos ist ihr heißes Bemühen, ihr ehrliches Streben sicher nicht. Und vielleicht findet doch einer oder der andere von ihnen heraus, daß reinste Natur und höchste Kunst nicht so feindlich sich gegenüberstehen, wie es ihnen heute scheint.

XV.

„Der Biberpelz“.

Ist es genug? — Nein, Meister! — So noch ein Fell und ein Fellchen!
Siehst du, mein Junge, vielleicht wird es zuletzt doch ein Pelz.

Den Mut seiner Meinung haben, gilt allerwege für ein gutes Ding, das nicht nur ehrenwert für die betreffende Person ist, sondern — worauf vielleicht noch mehr Gewicht zu legen — der Sache, um die es sich handelt, zu statten kommt. Das letztere allerdings in einem höheren Sinne, als dem der Partei, die — wäre sie sonst Partei? — Iliacos intra oder extra muros kämpft, auf deutsch: mit ihren individuellen Fehlern und Sünden behaftet ist, und der es daher leicht begegnen kann, daß sie gerade in der Person ihres Vorkämpfers: des meinungsmutigen Mannes, der sich am nachdrücklichsten zu ihrer Farbe bekennt und diese Farbe am deutlichsten affichiert, am schwersten getroffen wird. Das mag für die Partei sehr schmerzlich sein; aber dem Streitobjekt gereicht es zum Vorteil: jeder Kampf um seinen Besitz trägt zu seiner Klärung bei, erhöht seine Kostbarkeit, oder deckt seinen Minderwert auf. Und schließlich wird auch der meinungsmutige, aber diesmal nicht glückliche Vorkämpfer im Interesse seiner Partei gehandelt haben, die vielleicht gerade der verfehlte Angriff belehrt, daß es entweder auf diesem Wege überall nicht geht, oder sie doch den Weg mit größerer Vorsicht und Umsicht weiter schreiten muß, wenn er zu dem erwünschten Ziele führen soll.

Man mag gegen Gerhart Hauptmanns „Biberpelz" alles mögliche einzuwenden haben; daß der Verfasser nicht den Mut seiner Meinung gehabt, darf niemand behaupten. Seine Meinung aber ist, daß ein Drama — oder muß ich sagen: Theaterstück? — keinen erkennbaren Mittelpunkt zu haben braucht; daß es bei Aufführung eines solchen Gebäudes genügt, einen Stein an den andern zu reihen, ein Stockwerk auf das andere zu setzen, ohne sich um den Grundriß den Kopf zu zerbrechen, oder sich um die Fassade graue Haare wachsen zu lassen. Hat er es fertig gebracht, uns ein Lebensfragment vorzuführen, für welches er in jedem Punkte den Beweis der Naturwahrheit antreten kann, verschlägt es ihm nicht im mindesten, ob der Zuschauer den Zusammenhang des Fragments mit dem Ganzen des Menschengetriebes, seine Zugehörigkeit zu diesem Ganzen, seine Bedingtheit durch dieses Ganze herausfindet, oder nicht. Mag er zusehen, wie er mit der Aufgabe fertig wird! Sind sein Denkvermögen, seine Welt- und Menschen- und Gesellschaftskenntnis, seine Phantasie ihr nicht gewachsen — um so schlimmer für ihn!

Es sind das nebenbei dieselben Prinzipien, nach denen ein Maler bei seinen Naturstudien operiert. Ob dieser Weg hier, am Rande des Blattes, in einen Abgrund sich zu verlieren scheint, ob der Bach da infolge der wunderlichen Durchschneidung der Linien bergauf zu laufen scheint — diese und andere Kuriosa und scheinbaren Absurditäten, was kümmern sie den eifrigen Mann? Er ist zufrieden, wenn sein gieriges Auge jede Zufälligkeit des Vorwurfs mit seinem unentwirrbaren Zickzack der Linien, seinen sich einander anschreienden Farbentönen kraftvoll erfaßt, seine rapide Hand das alles auf die Leinwand gebracht hat. Mag ein anderer daraus nicht klug werden — er hat für

keinen anderen, er hat für sich gearbeitet. Es fällt ihm nicht ein, die Skizze, wie sie da ist, in einen kostbar-anspruchsvollen Rahmen zu fassen und auf die Ausstellung zu schicken. Was er später dahin schickt, ist die Skizze, und ist sie auch wieder nicht: ein Etwas, das seine Herstammung weder verleugnet, noch verleugnen will, aber dem kostbaren Rahmen ein- und angepaßt wurde, so daß innerhalb dessen nichts Unverständliches, Unausgegorenes, Unausgetragenes zurückblieb, vielmehr alles — Linien und Farben — harmonisch ineinanderklingt; mit einem Worte, hervortritt, was man ein Kunstwerk nennt und nennen darf.

Gerhart Hauptmann kann diese Parallele nicht bis zu Ende gelten lassen. Er wird dafür halten, daß, was anderen Studie scheint, ihm das Kunstwerk und was jene Kunstwerk nennen, in seinen Augen nichts als die durch Künstelei verzwickte, durch Hineintragen von Willkürlichkeiten ballhornisierte, um Wert und Würde gebrachte erste und einzig wahre und bedeutsame Äußerung des künstlerischen Ingeniums.

Um diesen streitigen Punkt dreht sich, wenn man alles in allem nimmt, der Kampf der Alten und Jungen.

Nun hat es freilich Gerhart Hauptmann auch bei seinen früheren dramatischen Leistungen an dem Mut seiner Meinung nicht gebrochen. Aber mir will doch scheinen, als ob er in „Vor Sonnenaufgang“, dem „Friedensfest“ und den „Einsamen Menschen“, trotz der neuerungsfreudigen Wahl widerhaarigster Stoffe, der gewissenhaften Akribie in der Darstellung peinlichster Situationen, der liebevollen Ausmalung von Personen, denen man im gewöhnlichen Leben möglichst weit aus dem Wege geht (und früher in der Kunst aus dem Wege ging), doch mit den alten dramatischen Herkömmlichkeiten gewissermaßen paktiert. Man kann hier

doch noch von einer mehr oder weniger geschlossenen Handlung mit ihrem Zubehör reden. Sehr wesentlich anders stellt sich die Sache bereits in den „Webern“ und im „Kollegen Crampton“. Dennoch glaube ich mit Fug darauf hingewiesen zu haben, wie auch in den „Webern“ die immanente Tendenz des Dramas nach harmonischer Gliederung und befriedigender Abrundung, ob mit, ob wider Willen des Verfassers, bis auf einen allerdings recht fühlbaren Bruch zu ihrem Rechte kommt. Wiederum macht „Kollege Crampton“ die Konzession an das Hergebrachte, eine Person in den Vordergrund zu stellen und um diese eine Person die anderen so zu gruppieren, daß für den Zuschauer, trotzdem von einer Handlung im strengeren Sinn nicht die Rede ist, das wohlthuende Gefühl einer gewissen Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit der diversen ihm vorgeführten Scenen nicht völlig verloren geht.

Von dergleichen Anbequemungen und Zugeständnissen weiß „der Biberpelz“ nichts, es müßte denn etwa der Titel selbst sein, der — ich will nicht sagen: sich den Anschein giebt, aber doch den Anschein hat, die Würde und Bedeutung eines gewissen zerbrochenen Kruges zu arrogieren, was dem Dichter sicher nicht im Traume beigekommen ist, der zweifellos sein Stück ebensogern „Zwei Meter Holz“, oder „der Rehbock“ und vielleicht am liebsten gar nicht benannt hätte außer mit dem jetzigen Zusatztitel: „Eine Diebskomödie“ — das letztere freilich auch mit der reservatio mentalis, daß er sich unter Komödie das Seine denken darf, und es nur mit den Dieben seine zweifellose, jeder Weise der Auffassung genehme Richtigkeit hat.

Ebenso wie mit dem „Ort des Geschehens irgendwo um Berlin“ — eine Notiz, die im Grunde recht überflüssig ist, da Rixdorf und die Spree wiederholt in dem

Stücke erwähnt werden, während unerfindlich bleibt, was der „Septennatskampf", welcher als „Zeit" der Vorgänge ausdrücklich genannt wird, mit diesen zu schaffen hat. Wenn es sich um die schlesischen Weberunruhen handelte! — da hat der direkte Hinweis auf die vierziger Jahre seine historische Berechtigung. Aber hier! Das moralische und ökonomische Milieu, in welchem sich die Menschen des Stückes bewegen, ist vor und nach dem Septennat so genau dasselbe gewesen, wie ein Biberpelz vor und nachher ein Biberpelz war; und wird so bleiben, bis die Sonne der Socialdemokratie nicht bloß aufgegangen ist, sondern Zeit gehabt hat, den feudal-manchesterlich-kapitalistischen Sumpf unsrer heutigen Zustände bis auf den Grund auszutrocknen und jedem verkommenen Rixdorfer ein Sonntagshuhn in den Topf zu schaffen, ohne daß er es zu mausen braucht.

Aber vermutlich haben dem Dichter dergleichen national-ökonomische Erwägungen ganz fern gelegen, und das Septennat, als Zeitbestimmung, ist weiter nichts als eine — man verzeihe das Wort! — Schrulle der modernen Schule, die nun einmal von dem „Milieu" alles Heil erwartet und eine Sünde gegen dessen heiligen Geist begangen zu haben glaubt, wenn sie anzugeben vergißt, daß der „mit der Lehne an das Bett gestellte Stuhl" — wie in der Anordnung der Scenerie des ersten Aktes unsers Stückes ausdrücklich bemerkt wird — „aus weichem Holz" ist*).

Dafür ist denn freilich dieselbe wissenschaftliche Achtung

*) Möglich, daß dies nur eine provinzielle Bezeichnung für Tannenholz, oder dergl. Die Übertreibung der Genauigkeit in Angabe ganz irrelevanter Nebendinge bleibt dieselbe. Ich rechne zu solchen auch die „billigen Photographien in noch billigeren Rahmen" und die „Öldruckköpfe in Visitenkartenformat", welche — nach Angabe des Dichters — in dem „zweiten Raum" hängen, wo sie zu entdecken auch dem schärfsten Operuglase unmöglich sein dürfte. A. d. V.

vor dem scheinbar Kleinsten und Unbedeutendsten auch da zu spüren, wo sie am Platze: in der mikroskopischen Beobachtung und Herausarbeitung der Charaktere. Hier darf und muß man dem Dichter ein volles Lob spenden und bekennen, daß er der Theorie seiner Schule: der Natur so nahe wie möglich auf den Leib zu rücken, eine in ihrer kühnen Konsequenz verblüffende praktische Folge gegeben hat. Näher geht es eben nicht. Die vergriffene Wendung: „aus dem Spiegel gestohlen“ kommt einem unwillkürlich in die Feder. Die Menschen, um die es sich handelt, stehen auf der gesellschaftlichen Stufenleiter recht tief und auf der geistigen nicht höher, aber es sind volle, runde, ganze Menschen, charakteristisch in jeder Einzelheit ihres Thuns und Lassens, jeder Regung ihres Gemüts, jeder Wendung ihrer Rede. Ich müßte, das zu erhärten, das ganze Stück Akt für Akt, Scene für Scene durchgehen; ich müßte das ganze Buch ausschreiben. Nur bei der Figur des Amtsvorstehers könnte einen nach dieser Seite ein leiser Zweifel beschleichen. Indessen, wie ungeheuer borniert der Mann auch erscheint, der Beweis, daß es weder zur „Zeit des Septennatskampfes“, noch vorher, oder nachher seinesgleichen nicht gegeben habe, möchte schwer zu erbringen sein. Mit einem Worte: diese kleine Diebswelt uns in greifbarer Wahrheit vorzuführen, ist dem Dichter aufs herrlichste gelungen, und so hat er den ersten Teil seines Versprechens voll eingelöst. Wie aber steht es mit dem zweiten? Wie steht es mit der verheißenen Komödie?

Daß in dem Stück eine reiche Fülle komödienhafter Ingredienzien steckt, ist auf den ersten Blick klar. In den Scenen, in welchen der polizeilichen und amtsvorsteherlichen Weisheit von den schlauen Dieben die längsten Nasen gedreht werden, sonnt sich behaglich der köstlichste Humor,

von welchem auf die beiden Figuren der „Wolffen“ und des „Amtsvorstehers“ der Löwenanteil in so gleichem Maße fällt, daß man nicht weiß, wem der Preis gebührt. Jede ist in ihrer Weise unübertrefflich; aber auch alle andern — mit Ausnahme etwa des „Doktor Fleischer“, der vom Dichter ein wenig stiefväterlich bedacht ist — sind Gestalten, wie sie nur der echte Komödiengenius erfinden und bilden kann. Und über dem ganzen Stück blaut der reinste heiterste Komödienhimmel. Es sind ja recht böse Streiche, welche „die Wolffen“ da vor unsern sehenden Augen plant und ausführt; aber wer kann dem verschmitzten, schlagfertigen Weibe böse sein? Wer ihr nicht aufs Wort glauben, wenn sie versichert, es werde ihr nie in den Sinn kommen, arme Leute zu bestehlen, sondern nur die, die es übrig haben und deren Eigentum in ihren Augen eben wieder Diebstahl ist? Daß das Ding auch seine sehr ernste Seite hat, zu der Betrachtung läßt uns der Dichter in seinem Übermut gar nicht kommen.

Und gerade hier, wo er den Gipfel komödienhafter Heiterkeit erstiegen zu haben scheint, glaube ich, daß er gestrauchelt ist; gerade dieser sein Übermut, deucht mir, hat es zu verantworten, wenn sein in so vieler Beziehung ausgezeichnetes, mit so reichen komödienhaften Requisiten erfülltes Stück doch keine echte und rechte Komödie geworden ist, und das Publikum das herausgefunden und mit seinem Beifall gekargt hat, blieb ihm auch, wie das so zu sein pflegt, der tiefere Grund seines Mißfallens und Unbefriedigtseins verborgen. Das Publikum hat gewiß nicht, um den Wert des Werkes zu bestimmen, es an dem Maßstab von Aristophanes' „Vögeln“ gemessen; aber es hat das instinktive Gefühl gehabt, daß es mit einer Aneinanderreihung drolliger und ergötzlicher Scenen, mit dem Vorführen diverser aufs schärfste beobachteter komischer Charaktere nicht gethan sei,

vielmehr dies vorgeführte Fragment in das Ganze des Menschengetriebes irgendwie eingeordnet sein müsse, wenn es das volle ästhetische Wohlgefallen hervorrufen soll. Man möge sich wohl hüten, dies Gefühl, wie dunkel es auch sei, mit dem philiströsen Wunsch nach einem fabula docet, oder auch nur der banalen Neugier, ob sie sich kriegen, in unserm Falle: ob sie (die Wolffen) nicht doch endlich gekriegt wird, zu verwechseln! Die Sache liegt viel tiefer; liegt da, wo die Mütter hausen, aus deren geheimnisvollem Schoße die Kunst geboren wurde, und die sich nicht spotten lassen, wenn man ihnen auch noch so keck ihre Fürchterlichkeit abspricht und sie für lächerliche Scheuchen erklärt, welche nur junge lebensfreudige Vögel von dem Genuß der süßen Kirschen wahrhaftiger Poesie abhalten wollen.

Ich schreibe diese Sätze nieder auf die Gefahr hin, daß sie von einer Reihe derer, die ich mir gerade zu Lesern wünsche, für ödes Phrasengeklingel erklärt werden. Die Gefahr läuft jeder, der zu überhitzten Gemütern ruhig spricht, und sie ist heute bei weitem nicht mehr so groß als vor einiger Zeit, die ich nicht bemessen will und kann. Immerhin ist inzwischen eine Beruhigung der Geister eingetreten; man hat auf seiten der Konservativen die Verdienste, welche sich die Neuerer um die gemeinschaftliche Sache erworben haben, schätzen gelernt, in erster Linie die von ihnen bewirkte Erweiterung des Stoffgebietes in jeder Kunstsphäre und die durch ihr Drängen und ihr Beispiel bereicherte Technik. Wiederum haben diese Zeit gehabt, die Trümpfe auszuspielen, die sie für ihre besten hielten, und zu ihrer Verwunderung erfahren müssen, daß deren vorausgesetzte Stechkraft versagte und das Spiel verloren ging. Gerhart Hauptmanns, ihres radikalsten dramatischen Vorkämpfers „Biberpelz“ ist ein schlagender Beweis dafür. Wieviel ist

an dem Stücke nicht zu loben! Wie schön zeigt sich an ihm seines Autors intime Menschenkenntnis, die in Herz und Nieren dringt; innige Nächstenliebe, die den Ärmsten im Vermögen und Elendesten im Geist noch wohl will; köstlicher Humor, der in der verschlagenen Diebin das Herz entdeckt, welches bei dem Anblick unschuldsvoller Kindheit sich weit öffnet! Und daß man einem solchen Werke doch den ersten Preis nicht zuerkennen kann!

XVI.

„Hannele“.

Hannele, du hast es gut! Wenn wir
einst sterben, nur einer
Sämtlicher Engel: der Tod stehet an
unserem Bett.

Wer den Dichter verstehen will, muß in des Dichters Lande gehen. Ein weises Wort, dessen Tiefe aber nicht erschöpft, wer dabei nur an Land und Leute — an das äußere Milieu denkt, in und an welchem der Dichter zum Dichter geworden. Es giebt noch eine andere Region, in die man wandern, sich versenken, innig hineinleben muß — ich meine das Gemüt des Dichters in seiner besonderen Färbung und Qualität; hineinleben muß, bis man die ruling passion erkannt und begriffen hat: die Leidenschaft, das Pathos, welches zu allen Melodien seiner Seele den Grundaccord giebt.

Und so werden wieder Dichtungen, wie Hamlet, Nathan, Faust, die Räuber, Manfred, aus denen dieser Grundaccord uns am vollsten, mächtigsten entgegentönt, uns am tiefsten bewegen, am festesten ans Herz wachsen, am innigsten mit dem Leben unsrer Seele sich verbinden, vorausgesetzt, daß sie auf denselben oder doch einen harmonierenden Accord gestimmt ist.

Wer Gerhart Hauptmanns dichterisches Schaffen teilnehmend verfolgt hat, kann über das in seiner Seele mächtigste Pathos nicht im Zweifel sein. Es ist die Liebe zu, das Mitleid mit den Armen und Elenden. Nach seiner

Empfindung bedürfen die in der lichten Atmosphäre der Bildung und des Wohlstandes Wandelnden so wenig des Dichters, wie die Gesunden des Arztes. Aber wo das Licht flackert und trübe wird: in der Behausung der einsamen und verworrenen Menschen, oder wo es erlischt, und undurchdringliches Dunkel sich breitet über die Höhlen der physischen und moralischen Verkommenheit und die Spelunken des Lasters — da, wo anderen der Atem ausgeht, sie sich von Ekel überwältigt abwenden, da, gerade da fängt sein Herz mächtiger an zu klopfen, schwillt höher seine Brust, fühlt er, weiß er, daß er den Boden betreten, wo sein Fuß am sichersten wandeln, sein Dichtergenius am weitesten die Schwingen entfalten kann.

Er hat in seinen früheren Dramen das Gebiet des seelischen und physischen Elends nicht nach allen Richtungen durchmessen — wer vermöchte das? — aber er war auf der eingeschlagenen Linie an einen peripherischen Punkt gelangt, über den es so nicht hinausging. Weiter als in den „Webern“ konnte er den Jammer zertretener Menschenexistenz nicht verfolgen. Der Schuß, der den schuldlosen Greis an seinem Webestuhle niederstreckte, war der letzte in dem Kampf der Elenden um ein menschenwürdiges Dasein. Dann Todesruhe.

Und sie wäre das letzte? Für sie, die sich sattgeschwelgt haben an der üppigen Tafel des Lebens, daß ihnen vor dem Dasein ekelt; für solche, die sich aus der eisigen Quelle der Philosophie-Resignation ein für allemal trinken, mag Nirwana das letzte und das Ziel sein, „aufs innigste zu wünschen“. Aber die andern, die Tausende und Abertausende, die sich von den trockenen Brosamen, so von des Reichen Tische fallen, kümmerlich in Thränen nähren; von dem Glauben zehren, daß, wenn es auch keine Gerechtigkeit auf Erden giebt, der Vater im Himmel Gerechtigkeit üben und die geistig Armen, die

Friedfertigen und Sanftmütigen in sein Himmelreich retten werde — ihnen nimmst du alles mit diesem Glauben, ihnen läßt du eines mit diesem Glauben: die Kraft und Geduld, ihre Last zu tragen. Und wenn die Kraft bricht und die Geduld veratmet und der Tod vor ihrem Strohlager steht, die letzte Stunde, verklärt vom Wiederschein einer seligen Welt, aus der die Engel herniedersteigen und ihn in weichen Armen hinübertragen dahin, wo keine Thränen mehr fließen.

Ein Dichter, wie Gerhart Hauptmann, der sich so tief in die Seelen der Armen und Elenden hineingelebt hat, mußte ihnen eines Tages auch in die einzig lichte Region ihres Gemütslebens folgen, die so hart an die dunkelste Verzweiflung grenzt, ja, erst aus ihr geboren wird. Es war die einfache, unabweisbare Konsequenz. So dichtete er sein „Hannele“.

Ich meine, wer das Stück nicht unter diesem Gesichtswinkel sieht, er kann es nicht verstehen und würdigen; er wird wohl gar spöttisch lächeln und eine geschmacklose, ja, unheilige Maskerade da sehen, wo es dem Dichter doch so heiliger Ernst war, und er den Zuschauer, der willig auf seine Idee eingeht, mit heiligem Ernst und tiefer Rührung erfüllt.

Und so könnte ich hier schließen, nachdem ich gesagt, was nach allem über das Werk bereits scharfsinnig oder blöde, lobend oder tadelnd Geäußerten zu sagen etwa noch übrig blieb. Trotzdem möchte ich mit einigen weiteren Betrachtungen nicht zurückhalten, weil sie mir in der Linie der Aufgabe zu liegen scheinen, die ich mir stellte, als ich diese Berichte für das „Magazin“ zu schreiben begann: der Aufgabe, wo möglich eine Verständigung herbeizuführen in dem Streit zwischen der älteren und der neueren Dichterschule.

Was aber jene dieser hauptsächlich zum Vorwurf macht, ist, daß sie mit ihrem Dogma und ihrer Praxis der Natur-

lichkeit um jeden Preis, die Phantasie erstickt, die doch allein einem Werke den lebendigen Odem einhauchen, einzig und allein es zu einem Kunstwerke machen kann. Ich habe wieder und wieder auf den Mißverstand hingewiesen, der darin liegt, wenn die jüngere Schule in diesem Vorwurf ihren Ruhmestitel sieht. Oder wann und wo käme sie ohne den Beistand der entthronten Göttin aus? wann und wo müßte sie nicht helfen, dem Naturalisten das Concept zu korrigieren, seine Gestalten zu modeln, die Handlung — und wäre sie die der kleinsten Novellette, des kürzesten Einakters — zurechtzurücken? Das haben die Verständigen der Schule auch längst begriffen und wollen nur die Schwingen der Phantasie gestutzt wissen, auf daß sie nicht über die Bescheidenheit der Natur hinaus ins Grenzenlose, Inkommensurable schweife. Weitschauende Zeichendeuter unter den Älteren erklärten, es werde sich über kurz oder lang diese unnatürliche Enthaltsamkeit rächen und aus den Verächtern der Phantasie Phantasten machen. Auf den Gebieten der Malerei und Bildnerkunst ging die Prophezeiung zuerst buchstäblich in Erfüllung; in der Dichtkunst, wo die Evolutionen immer ein langsameres Tempo haben, war bisher wenig davon zu spüren. Und nun kommt er, in dem die jüngere Schule einen ihrer besten Männer sieht, und schafft ein Werk, so — bis auf die nötige naturalistische Basis — losgelöst von jeder erdenschweren Bedürftigkeit, so extravagant phantastisch, daß die verflogenste blaueste Romantik etwas dem gleiches kaum aufzuweisen hat.

So scheint es, aber scheint auch nur. Bis auf einen kleinen Rest etwa ist der Dichter von Hannele den Prinzipien seiner Schule nicht untreu geworden. Er kann und wird entgegnen: was ich mein Hannele träumen lasse, ist streng in der Logik der erhitzten Fieberphantasie eines im katholischen Ritus erwachsenen gläubigen Kindes. Das Hineinspielen

von Reminiscenzen aus den Märchen, die Mutter und Gevatterinnen der Kleinen erzählt haben, in die religiösen Hallucinationen ist abermals psychologisch unanfechtbar. Und wenn ich auch nicht beweisen kann, daß sich in dem Gehirn eines Sterbenden alles so abspielt, wie ich es sich abspielen lasse — aus seiner Sterbestunde hat noch keiner authentischen Bericht abgestattet, und so seid ihr jedenfalls den Gegenbeweis zu führen außer stande. Und was den kleinen Rest betrifft, den ihr doch nur meinen könnt: daß ich die Engel, den Heiland in wohlgebauten Versen sprechen lasse — nehmen wir an, das Kind war eine geborene Dichterin, die nur das Elend und der frühe Tod an der Entfaltung ihrer glänzenden Gaben verhinderten — wo bleibt da die Unnatürlichkeit? Wer kann die Höhe ermessen, zu welcher sich der Genius eines so gottbegnadeten Geschöpfes in der Sterbestunde aufzuschwingen vermag?

Wahrlich, ich muß den Dichter gegen den erhobenen Einwand in Schutz nehmen: er ist nicht im üblen Sinne phantastisch geworden; er hat nur von seinem guten Rechte Gebrauch gemacht, d. h. die Phantasie voll walten lassen innerhalb der Schranken, welche ihm das Dogma seiner Schule vorschreibt, und damit, nach meinem Dafürhalten, einen wahrhaft poetischen Erfolg erzielt, den sich die Schule mit Fug und Recht in ihr Gewinnkonto schreiben darf.

Aber wie willig ich sein Werk als ein einheitliches, volles, rundes Kunstwerk anerkenne, wie mächtig es mich ergriffen, wie innig es mich gerührt hat, an die großen Aufgaben des Dramas ist mit ihm doch eben erst gerührt. Er wird nun zu zeigen haben, daß er mit seinen naturalistischen Prinzipien und seiner diesen Prinzipien treuen Praxis auch jenen gewachsen sei und in die Abgründe der von gewaltigen Leidenschaften durchwühlten Menschenseele

ebensotief zu tauchen verstehe, wie in die Geheimnisse der Sterbestunde eines unschuldvollen Kindes.

Wird er es zeigen können? wird er dem frommen und getreuen Knecht gleichen, der über wenigem getreu gewesen war, und den der Herr über vieles setzte?

Wäre es der Fall, ich wüßte nichts, worüber alle wahren Verehrer der Kunst eine herzlichere Freude empfinden würden.

von Reminiscenzen aus den Märchen, die Mutter und Gevatterinnen der Kleinen erzählt haben, in die religiösen Hallucinationen ist abermals psychologisch unanfechtbar. Und wenn ich auch nicht beweisen kann, daß sich in dem Gehirn eines Sterbenden alles so abspielt, wie ich es sich abspielen lasse — aus seiner Sterbestunde hat noch keiner authentischen Bericht abgestattet, und so seid ihr jedenfalls den Gegenbeweis zu führen außer stande. Und was den kleinen Rest betrifft, den ihr doch nur meinen könnt: daß ich die Engel, den Heiland in wohlgebauten Versen sprechen lasse — nehmen wir an, das Kind war eine geborene Dichterin, die nur das Elend und der frühe Tod an der Entfaltung ihrer glänzenden Gaben verhinderten — wo bleibt da die Unnatürlichkeit? Wer kann die Höhe ermessen, zu welcher sich der Genius eines so gottbegnadeten Geschöpfes in der Sterbestunde aufzuschwingen vermag?

Wahrlich, ich muß den Dichter gegen den erhobenen Einwand in Schutz nehmen: er ist nicht im üblen Sinne phantastisch geworden; er hat nur von seinem guten Rechte Gebrauch gemacht, d. h. die Phantasie voll walten lassen innerhalb der Schranken, welche ihm das Dogma seiner Schule vorschreibt, und damit, nach meinem Dafürhalten, einen wahrhaft poetischen Erfolg erzielt, den sich die Schule mit Fug und Recht in ihr Gewinnkonto schreiben darf.

Aber wie willig ich sein Werk als ein einheitliches, volles, rundes Kunstwerk anerkenne, wie mächtig es mich ergriffen, wie innig es mich gerührt hat, an die großen Aufgaben des Dramas ist mit ihm doch eben erst gerührt. Er wird nun zu zeigen haben, daß er mit seinen naturalistischen Prinzipien und seiner diesen Prinzipien treuen Praxis auch jenen gewachsen sei und in die Abgründe der von gewaltigen Leidenschaften durchwühlten Menschenseele

ebensotief zu tauchen verstehe, wie in die Geheimnisse der Sterbestunde eines unschuldvollen Kindes.

Wird er es zeigen können? wird er dem frommen und getreuen Knecht gleichen, der über wenigem getreu gewesen war, und den der Herr über vieles setzte?

Wäre es der Fall, ich wüßte nichts, worüber alle wahren Verehrer der Kunst eine herzlichere Freude empfinden würden.

XVII.

„Florian Geyer“.

Hole der Geier den Geyer! Nun will ich einmal einen Helden —
Siehe! da läßt mich der Held trotz meiner Mühen im Stich!

Es bedurfte keines Prophetenblickes, um vorauszusehen, daß Hauptmann nach den „Webern“ früher oder später den Bauernkrieg als Stoff zu einem Drama wählen müsse. Noch viel fester stand: es werde der Versuch mißlingen, wenn er nach der in den „Webern“ befolgten Methode in Angriff genommen würde. Hier wurde freilich die Hinfälligkeit der naturalistischen Gepflogenheit: ohne Helden und ohne eigentlich so zu nennende Handlung ein Drama aufbauen zu wollen, vor dem Auge der Unkundigen wenigstens, verdeckt durch eine Reihe dem Dichter äußerst günstiger Umstände. Das Thema, wie er es sich zurechtgelegt, war verhältnismäßig einfach: die durch rücksichtslos-ausbeuterische Fabrikanten hervorgerufene grenzenlose materielle Not und geistige Versumpfung einer, wie die Schafe in der Hürde, so in wenigen Gebirgsdörfern zusammengedrängten Arbeiterbevölkerung. Er brauchte nur Elend auf Elend zu häufen, um seiner Wirkung sicher zu sein auf ein Publikum, das, dem demokratischen Zug der Zeit folgend, sofort für die Mißhandelten Partei nahm und aus der Beobachtung, wenn nicht der identischen, so doch analoger Zustände sich ohne Schwierigkeit in ihre Lage versetzen konnte. Zur völligen Klärung der Situation war eine drastische Gegenüberstellung der

Gequälten und ihrer Peiniger unschwer zu bewirken. Ein letztes der aneinandergereihten Bilder, das die brutale Niederwerfung der endlich ausbrechenden Revolte zeigte, gab der Serie einen effektvollen Abschluß und den Anschein eines regelrechten Dramas.

Der Dichter, als er sich den Bauernkrieg zum dramatischen Vorwurf nahm, sah sich vor eine unendlich viel schwierigere Aufgabe gestellt. Auf die Verständnisinnigkeit des Publikums der „Weber“ durfte er nicht rechnen. Der Stoff gehörte nicht der Zeitgeschichte an — er lag um fast vier Jahrhunderte zurück. Einfach war er gewiß nicht. Schon daß die Bauernrevolution nicht, wie die Episode der Weberrevolte, lokalisiert war, sondern sich über weite Gebiete Deutschlands verbreitete, in Franken und Thüringen zugleich aufflammte, war ein böses Kreuz für den Dichter, das noch schwer genug auf ihn drückte, wenn er sich auf ein Lokal beschränkte. Ich glaube, Thüringen wäre das bequemere gewesen. Er entschied sich für Franken, wo ihm ein ausgedehnteres Terrain dramatisch zu beherrschen blieb. Das beweisen schon die verschiedenen Ortsangaben, die in dem Stücke vorkommen. Das Vorspiel hat als Lokal das Schloß „Unserer Frauen Berg“ bei Würzburg; der I. Akt bringt uns nach Würzburg selbst; der II. versetzt uns nach Rothenburg; der III. nach Schweinfurt; der IV. wieder nach Rothenburg; der V. nach Rimpar, das Schloß Wilhelms von Grumbach. Das ist eine Unbequemlichkeit; ein ernsthaftes Hindernis ist es nicht: in andern historischen Dramen wechselt das Lokal noch viel öfter, wird der Phantasie des Zuschauers nach dieser Seite viel Schwierigeres zugemutet. Sehr viel schlimmer steht es mit den Geschehnissen, die, weil für die Entschlüsse, das Handeln, das Schicksal der auftretenden Personen von eminenter Bedeutung, durchaus be-

rücksichtigt sein wollen, und doch so mannigfaltig, so verschiedenartig sind: eine Burgbelagerung hier, ein gewonnenes Treffen dort, eine verloren gegangene Schlacht an einer dritten Stelle, eine Bürgerbewegung im günstigen, oder ungünstigen Sinne an einer vierten — der Dichter kann nicht daran denken, sie uns in Wirklichkeit vorzuführen; er muß sie referieren lassen. Das nun ist ein dramatischer Notbehelf, der freilich kaum jemals völlig zu vermeiden sein wird, aber, wo er sich öfter und oft als unabweislich aufdrängt, das Drama unweigerlich aus den Fugen bringt.

Und doch sind das alles Kleinigkeiten im Verhältnis zu der Schwierigkeit, die sich riesengroß auftürmt, wenn der Dichter an die Klarlegung der Motive kommt, welche in der gewaltigen Bewegung die treibenden und ausschlaggebenden waren. Der Streit der Gelehrten soll ihn nicht kümmern. Er soll die ungeheure Not, in der sich die große Masse des Volkes auf dem platten Lande befand, als eine nicht anzuzweifelnde Thatsache und als das Hauptagens der Revolution nehmen. Nur daß die kirchlich-reformatorischen, antikatholischen Strebungen, der humanistische Aufschwung der Geister aus den Banden mittelalterlicher Scholastik sich überall mit den materiell-praktischen Tendenzen unlösbar verquicken, kann ihm nicht verborgen bleiben, und darf er deshalb nicht verschweigen. Aber wie dem Zuschauer das alles ad oculos demonstrieren? Durch handelnd auftretende Personen, da er doch ein anderes legitimes Mittel nicht hat? Ein ganzes, bis in seine tiefsten Tiefen aufgeregtes Volk in seinem berechtigten Handeln, seinen unverzeihlichen Ausschreitungen, seiner Vernunft, seinem Aberwitz, seinem Opfermut, seiner Erbärmlichkeit, seiner Tugend, seiner Schande so vorführen, daß ein übersichtliches, auch dem Laienauge faßliches Bild daraus wird? Auch dem ungelehrten Zuschauer, der die

Sache nur von Hörensagen kennt, klar wird, um was es sich handelt; wofür diese Menschen sich begeistern; wofür sie solche Leiden auf sich nehmen; weshalb sie ihre Mitmenschen mit solchen Leiden heimsuchen?

Das — übrigens bei der Berliner Aufführung weggelassene — „Vorspiel" macht den löblichen Versuch, uns in die tausend Schwierigkeiten der Frage einzuweihen. Ohne Erfolg. Bei dem Hin- und Widerreden der Ritter, in deren Kreise die Bauernartikel diskutiert werden, entgeht dem Zuhörer so manches. Überdies, wer sagt uns, daß die Behauptung der Majorität der Herren: die Forderungen der Bauern seien unsinnig und unannehmbar, aus der Luft gegriffen sei? Da hat der erste Akt der „Weber", in welchem die hilflosen Arbeiter von ihren Arbeitgebern vor unsern Augen auf das schnödeste gehudelt werden, ganz andere Beweiskraft.

Eine weitere Schwierigkeit, die nebensächlich scheint, es aber keineswegs ist.

Die „Weber" sprechen ihren schlesischen Dialekt. Er befremdet anfangs den Nicht-Schlesier; aber das leisere Ohr gewöhnt sich bald daran; und der Zuhörer scheut die geringe Mühe nicht, weil er sich sagt: wir sind eben in Schlesien; und da der Dichter selbst ein Schlesier ist, wird es wohl mit der Sprache, die er seine Leute sprechen läßt, die wünschenswerte Richtigkeit haben.

Wie soll der Dichter eines Dramas aus dem Bauernkriege seine Menschen reden lassen? Selbst wenn sie eine einheitliche Sprache gesprochen hätten, er müßte sie uns vermitteln: die uns befremdlichen Redewendungen, die längst außer Kurs gesetzten Ausdrücke in uns geläufige, mindestens verständliche umwandeln. Da das Richtige zu treffen, erfordert eine nicht geringe Sprachgelehrsamkeit, ein ganz

besonderes Geschick, einen exquisiten Takt. Das Wahrscheinliche wird sein, daß er, je ernster er es mit seiner Arbeit meint, je tiefer er selbst sich in sein Material hineinstudiert hat, seinen Hörern zu viel zumutet, und durch die Häufung von Worten, die sie sich erst übersetzen müssen, nachdem sie den Sinn glücklich erraten, ihnen das Verständnis erschwert. Die Sprachgelehrten wird er darum doch nicht befriedigen. Sie werden trotz alledem über Vermischung der Dialekte, Anachronismen und worüber nicht noch klagen.

Daß unser Dichter, als er den Plan zu seiner Arbeit faßte, und während der langwierigen Vorstudien sich alle diese Hemmnisse einer glücklichen Lösung klar zu machen gesucht hat, wer möchte daran zweifeln? Er ist ein zu denkender, grübelnder Kopf, um das nicht zu thun; und leichtfertig ist er nun schon gar nicht. Aber andre vor ihm hatten bei anderen Stoffen mit nicht minder großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt und sie glücklich überwunden. Der dreißigjährige Krieg, der Aufstand der Niederländer gegen die spanische Herrschaft, der Schweizer gegen Österreich sind auch keine Stoffe, die den Dichtern bequem lagen und doch der Mutterboden herrlicher dramatischer Früchte wurden. Freilich mit Hilfe jedesmal eines Helden, als des Krystallisationspunktes so diskrepanter Elemente. Und der Dichter sagte sich, daß, wenn schon ein andermal, diesmal es ohne einen Helden nicht gehe. Seine Wahl fiel auf Florian Geyer.

Es fragt sich, ob sie eine glückliche war. Florian Geyer von Geyersberg ist zweifellos eine der interessantesten Gestalten des Bauernkrieges und sicher die, welche unserm modernen Empfinden am nächsten steht. Ohne daß er, wie Hutten, ein Gelehrter gewesen wäre, hat er doch eine humanistische Ader. Die Vorurteile seines Standes beschränken

ihn nicht; dessen Prärogativen entsagt er. Er macht mit den Unterdrückten gemeinschaftliche Sache unter offenbarer Hintansetzung seiner weltlichen Interessen und Vorteile. Von den wüsten Grausamkeiten, mit denen hinüber und herüber gefrevelt wurde, ist er frei; die Scheußlichkeiten von Weinsberg, die Plünderung von Heilbronn hat er wohl nicht verhindern können. Er schlägt sich nicht nur mit großer Bravour, wo immer er in den Kampf gerät; er ist auch — wenigstens auf der Seite der Bauern — der einzige, der von der Kriegskunst etwas versteht und in seinen schwarzen Haufen Disciplin zu bringen weiß.

Das alles sind Qualitäten, die ihn uns liebenswürdig und verehrenswert machen; aber von da bis zum dramatischen Helden ist noch ein weiter Schritt; nun gar zu dem eines Dramas aus dem Bauernkriege! Florian Geyer ist kein Geistlicher, wie Thomas Münzer, oder Karlstadt; kein gemeiner Mann, wie Kohl, Metzler, Link. So steht er nicht von Haus aus in der Bewegung; er wirft sich erst in sie hinein; ist nicht erfüllt mit dem Pathos des religiösen Fanatikers, des bäuerlichen Kommunisten. Aber gerade das urwüchsige Pathos ist es, das den dramatischen Helden macht und ihm die Sympathie des Zuschauers erwirbt.

Nun ist längst nicht jede historische Person, die der Dichter nachträglich zu seinen dramatischen Zwecken verwandt hat, zu diesen Zwecken vorzüglich geeignet und muß sich, um es zu sein, oft sehr wesentliche Veränderungen gefallen lassen. Don Carlos, Egmont, Maria Stuart, Jeanne d'Arc haben ein anderes Aussehen in der Wirklichkeit der Geschichte, ein anderes im Drama; auch der Wallenstein in Schillers Relation des dreißigjährigen Krieges und der seiner Tragödie sind wesentlich verschiedene Gestalten. Aber noch niemand hat dem Dramatiker das Recht abgesprochen, sich

die historischen Menschen so zu modeln, wie er sie für seine poetischen Zwecke braucht. Niemand würde es Hauptmann verdacht haben, hätte er von dieser Freiheit den ausgiebigsten Gebrauch gemacht.

Er hat es nicht, oder doch in viel zu zaghafter Weise gethan. Warum? Die einen werden sagen: aus Mangel an Verständnis für das, was zum dramatischen Helden gehört; die andern: aus Doktrinarismus, aus Befangenheit in seinen naturalistischen Prinzipien. Vielleicht, daß er sich von beiden Seiten gehemmt fühlte. Dann aber wohl von der letzteren am stärksten. Die Überzeugung der Schule von der Allmacht des Milieu, von dem Unfug des Heroenkultus, dem zweifelhaften Wert selbst der representative men mochte ihm trotz des besten Willens, Florian zum Helden des Stückes zu machen, sein Concept immer wieder stören.

Wie dem auch sei: Florian Geyer ist unter seinen Händen kein dramatischer Held geworden, es müßte denn auch solche geben, die zu dem Ehrensitz nur mit Hilfe der Krücken „Wenn“ und „Aber“ gelangen. Er hätte sich zum Führer der Bewegung (und damit zum Helden des Dramas) aufschwingen können, wenn er dem Rat des „Schultheiß“ gefolgt wäre und in Würzburg „den Kohl und den Wertheim, den Götz und den Henneberger hätte turmen und pflöcken lassen“. Die Katastrophe bei der Berennung des Würzburger Schlosses hätte nicht stattgefunden, wäre er zugegen gewesen; aber er hatte sich „zum Postenreiter machen und nach Rothenburg verschicken lassen“ (s. S. 174). Da hatte denn das Unglück seinen Lauf.

Und so geht es durch das ganze Stück. Wo Florian hätte sein sollen, ist er kaum je. Und wenn er, wie im ersten Akt, zur rechten Zeit am rechten Ort ist, handelt er nicht, sondern hält Programmreden. Im zweiten Akt (S. 141)

zu Heilbronn „zum Fenster hinaus". Programmreden mit den prächtigsten pragmatischen Maximen: „Das Reich muß reorganisiert werden. Von Franken aus muß es geschehen u. s. w." Oder er wettert auf die schlimmen Gesellen ein, in deren Händen „die edelste Sache, die heiligste Sache u. s. w. gewest ist, wie ein Saustall" (Akt II, S. 193). Wenn wir ihn das Schwert ziehen sehen, ist es in der Kneipe gegen eben diese elenden Gesellen (Akt II, S. 193). Sonst hören wir nur von seinen Thaten und welch braver, tapferer, ritterlicher Mann er sei; und wie er alles in schönste Ordnung gebracht haben würde, wenn — jene abscheulichen Wenn und Aber nicht wären. Dafür, als die Nachricht von dem Würzburger Unglück in Rothenburg eintrifft (Akt II, S. 153) will er verzagen, „in die Bruderschaft vom gemeinsamen Leben treten, Bibeln abschreiben und deutsche Bibeln herumtragen". Kann er sich da wundern, wenn der verständige Schultheiß ihm zuruft: „Bruder, du haselierst!"? Und der Dichter, wenn wir ihm einen Haselanten nicht als Helden abnehmen mögen; sondern meinen: er hat uns eine Flasche vorgesetzt mit einer prächtigen Etikette, der aber der Inhalt keineswegs entspricht?

Aber, Held hin, Held her! „Die Weber" haben auch keinen. Weshalb sind sie trotzdem ein höchst wirksames Stück, und weshalb ist „Florian Geyer" keines?

Die Antwort habe ich in der Hauptsache bereits oben gegeben: das negative Resultat hat wesentlich seinen Grund in der Wucht und dem Reichtum des Stoffes, die durch Genrebilder, und wären sie noch so trefflich komponiert und mit dem sorgsamsten Fleiß ausgeführt, nicht zu erschöpfen sind, wie umgekehrt in den „Webern" die Vorführung immer derselben Not in kaum bemerkbaren Variationen mit der unwiderstehlichen Kraft einer Schraube wirkt. Vielleicht ist

es auch ein Übelstand und folglich ein Fehler, daß das Stück in einem Moment einsetzt, wo die revolutionäre Bewegung ihren Höhepunkt überschritten hat, im starken Niedergehen ist, ja, ihrem Ende entgegeneilt. Uns einer früheren glücklicheren Phase beiwohnen zu lassen, hätte freilich seine Schwierigkeit gehabt, da die halkyonischen Tage, wie die Weinsberger Affäre, durch entsetzliche Greuel befleckt waren; aber der Dichter durfte sich dieser Aufgabe nicht entziehen. Indem wir immer nur von der Uneinigkeit hören, die in der Bauernpartei herrscht; von den Niederlagen, die sie erleiden; von den Greueln, mit denen gegen sie gewütet wird; sie immer nur in Hader und Zwietracht sehen, entsteht ein falsches Bild des Ganzen; bekommen wir keine adäquate Vorstellung von der Wucht und Gewalt dieser furchtbarsten aller Revolutionen, welche die deutsche Geschichte kennt; und deren Repräsentanten die Handvoll elender, entwaffneter, um Gnade bettelnder, von den Rittern mit Hetzpeitschen traktierter Jammergestalten, die uns der letzte Akt vorführt, am allerwenigsten sind.

Trotzdem wirkt dieser Akt, obgleich vom poetischen Standpunkt gesehen, vielleicht der schwächste, auf der Bühne entschieden am besten, weil er der weitaus übersichtlichste, verständlichste ist. Auf Kosten freilich der historischen Wahrheit und des Helden, der „im freien Feld, auf grüner Heid'“ ritterlich kämpfend fiel und nicht die Dummheit beging, seinem verräterischen Schwager ins Schloß zu laufen, um sich dort, wie ein von den Rüden verbellter Hirsch, vor den Augen der betrunkenen Edelleute von einem gemeinen Knecht abthun zu lassen. So schauderhaft aber auch die Vorgänge sind, es geht doch etwas vor; man weiß doch wo und wie, und tappt nicht im Dunkeln, was bei den langausgesponnenen Genrescenen der früheren Akte nur zu oft der leidige Fall

ist. Jenen Scenen, in denen die Leute endlose Reden führen, die, wie charakteristisch immer für das Zuständliche, die Handlung um keinen Schritt weiter führen. Und in der Fülle dieser Leute, die schließlich nur Staffage sind, drohen die paar Personen, welche man noch ungefähr aktiv nennen könnte, alle Augenblicke zu verschwinden. Selbst bei der Aufführung, wo sie doch leibhaftig vor uns umherwandeln. Wollte es mir doch im ersten Akte trotz aller Mühe längere Zeit nicht gelingen, Götz von Berlichingen (der überhaupt in dem Stücke erbärmlich wegkommt — fast noch erbärmlicher als Luther) aus der Masse der ihn Umgebenden, um ihn Herumwirrenden herauszufinden! Ich habe von sehr aufmerksamen Zuschauern ähnliche Klagen gehört.

Alles in allem: Florian Geyer ist ein Fehlschlag. Insofern ein Gewinn für die dichterische Sache, als es den Beweis liefert, daß es mit der naturalistischen Methode: die Idee ohne den tragenden Helden für sich selber sorgen zu lassen, während man alle Kraft und Kunst auf die Herausarbeitung des Milieu verwendet, wenigstens in dem Drama höheren Stils schlechterdings nicht geht.

In jeder andern Beziehung kann man nur innigstes Bedauern empfinden. Ein echter Dichtergenius, der sich mit ungeheurem Fleiße einer herrlichen Aufgabe widmet, in den Einzelheiten seines Werkes Bewunderungswürdiges leistet, um schließlich doch nur ein mißgestaltetes Ganzes hervorzubringen — das ist in meinen Augen ein tief tragisches Schauspiel.

XVIII.

Die versunkene Glocke.

Wie mir das Bimbam fatal der Glocke
vom ragenden Kirchturm,
Lieblich vom Grunde des Sees tönt die
versunkene mir.

Von „Hannele“ zur „versunkenen Glocke“ führt ein anderer Weg als von den „Webern“ zu „Florian Geyer“; aber weiter ist er nicht. Es wohnen eben zwei Seelen in der Brust unsers Dichters: die naturalistische Ehrfurcht vor der Wirklichkeit, in deren Abschilderung man vor nichts zurückschrecken darf, und die Sehnsucht hinauf zu Regionen, in denen der freie Flügelschlag der Phantasie durch keine Erdenschranke gehemmt wird. Und da man diesen schulwidrigen Trieb nicht wohl eingestehen und durch idealisierte Gestalten des wirklichen Lebens (in der Weise der alten Schule) befriedigen darf; das eine thun muß und das andre nicht lassen möchte, flüchtet man sich in den Mummenschanz der Allegorie und feiert Orgien der schönheitstrunkenen Seele hinter einer Maske, die man jeden Augenblick abwerfen kann: es war ja nur ein Scherz! hier habt ihr mein altes unverändertes Gesicht!

Die Allegorie in der „versunkenen Glocke“ ist so durchsichtig; man muß erstaunen, daß ihr Sinn nicht von allen sofort begriffen wurde.

In irgend einer kleinen Gemeinde wohlmeinender, ehrbarer, übrigens herzlich beschränkter Spießbürger lebt ein Künstler (Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter — gleichviel!);

ein noch jüngerer Mann, verheiratet mit einer ungebildeten Frau aus niederem Stande, nicht ohne persönlichen Reiz, die ihm zwei anmutige, prächtig aufblühende Kinder geschenkt hat. Nach gewöhnlichem menschlichen Ermessen hätte der Künstler allen Grund, sich glücklich zu fühlen. Er thut es nicht. Er weiß (oder glaubt) sich unverstanden von seinem Weibe, seinen Mitbürgern. In seinen vielen Werken (er ist ein überaus fleißiger Mann) sieht er nur Schüler- und Stümperarbeit. Sie haben nur Ton und Klang in den Niederungen des Alltagslebens; nicht auf den Höhen, die seine Seele ahnt, zu denen sie sich aufschwingen möchte und — nicht aufschwingen kann.

So ist ihm, wie dem Faust, „das Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben ihm verhaßt.“

Da, als ihm ein neues Werk, das seine Mitbürger als die Krone seiner Schöpfungen schon im voraus preisen, durch äußere Umstände zerstört wird, erreicht seine Verzweiflung den höchsten Grad. In dem Zufall sieht er einen Fingerzeig höherer Weisheit, die ihm seine Nichtigkeit klar machen will.

Und gerade in diesem Moment begegnet ihm in sehr fraglicher, von seinem sonstigen ehrbaren Milieu möglichst ferner Umgebung ein Mädchen, an dem von intellektueller und moralischer Bildung keine Spur, dessen natürliche Anmut und wundersame Schönheit ihn völlig berauschen, und in das er sich verliebt mit aller Leidenschaft, der seine künstlerische Seele fähig ist, nach der seine künstlerische Seele so lange vergeblich geschmachtet hat. Nun glaubt er gefunden zu haben, was ihm fehlte; nun den Anhauch des Genius zu spüren, der ihn zu den höchsten Leistungen emporflügeln wird. Die junge Schöne, die sittliche Bedenken nicht einmal von Hörensagen kennt, weiß sich in sein Haus einzuführen, wo niemand hinter ihrer Unschuldsmiene die Teufelinne

sieht, die sie ist. Mit leichter Hand löst sie die schwachen Fäden, die den Unglücklichen noch an seine Familie, seine bürgerliche Stellung knüpfen, und entweicht mit ihm. Nun ein freiestes Liebesleben der beiden; für ihn, wie es scheint, die Erfüllung seiner ausschweifendsten Künstlerträume. Ein neues Werk, das alles, was er bisher geplant, vollführt, in tiefsten Schatten stellen wird, baut sich auf vor seines Geistes Aug'. Er giebt sich an die Arbeit. Kaum geahnte Kräfte sprießen ihm; alles muß ihm zum besten dienen; die Natur selbst mit ihren innersten Gewalten scheint ihm frohnden zu müssen. Weib und Kinder, was sind sie ihm noch? Er hat Größeres im Sinn. Die Mahnung seiner alten Freunde und Gefährten, abzulassen von einem solchen Treiben, das ihn ins Verderben stürzen wird — sie klingt vergebens an sein Ohr.

Das geht nun so, so lang es geht. Nicht lange. Dann kommt der Rückschlag. Wäre er der echte Genius, würde er auch unter den früheren mißlichen Verhältnissen unsterbliche Werke geschaffen haben. Er ist es nicht; deshalb kann er sie jetzt ebensowenig schaffen, wo er sich von jedem Zwang, der ihn drückte, gelöst und die Ellenbogen völlig frei hat; die Natur selbst mit ihm im Bunde scheint. Alles Schein. Die Mächte der Natur, die er sich dienstbar gemacht zu haben glaubte, verweigern ihn dem Gehorsam. „Der erhabene Rausch" fängt an zu verfliegen, ist verflogen. Die Zuversicht verläßt ihn. „Die Brust, der Blick ermattet; der Seele klares Vorbild schwindet hin." Das große Werk rückt nicht aus der Stelle, da „dies mißrät und jenes nicht gedeiht." Vergebens, daß er sie „die Schwinge seiner Seele" zu Hilfe ruft. Sie war das nie; war nur ein Anhauch, der ihn buhlerisch umspielte, und auf dem er sich durch alle Himmel tragen lassen zu können wähnte. Eine wächserne Schwinge

im besten Fall, die in der Sonnennähe des Ideals wegtropfte und den kühnen Aufflug in einen jähen, schmählichen Fall verwandelte. Noch einmal rafft er sich auf; treibt die alten Freunde, die seine Widersacher geworden sind, zu Paaren; dann ist es aus. Die Reue, der er sich so lange erwehrt, packt ihn mit fürchterlicher Gewalt. Was er an Weib und Kind gefrevelt, erhebt sich wider ihn. Die Dirne, die ihm die Verwirklichung seiner Träume schien, sieht er in ihrem wahren Licht. Mit Abscheu stößt er sie von sich, flucht ihr und sich und sucht Rettung in der Rückkehr zu seinem alten Leben.

Für ihn keine Rückkehr, keine Rettung. Nach dem Wahnsinnsrausch, in welchem er dahingetaumelt, würde ihm das Alltagsleben von früher ekel, schal, unersprießlich und unerträglich erscheinen, fände er es wieder. Er findet es nicht. Die Frau hat sich aus Gram um ihn das Leben genommen; die Kinder sind — er weiß nicht, wo. Er möchte in den alten Rausch zurück. Das ist ebenso unmöglich. „In demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal.“ Das große Werk, dem er alles geopfert — in der Ermattung seiner Seele war es ja schon kläglich gescheitert. Die Geliebte hat sich eines andern besonnen und sich einem alten reichen Freier, der sie schon lange umworben, hingegeben. Sie kennt ihn nicht mehr; will ihn nicht mehr kennen. Der Sterbende kann von Glück sagen, daß sie sich, in Erinnerung vergangener schöner Nächte, noch einmal erbarmend über ihn beugt.

Das ist, in die Prosa der Wirklichkeit übersetzt, die Fabel der „versunkenen Glocke“. Keine eben neue, wie man zugeben wird. In recht vielen Romanen, Novellen, Schauspielen ist sie bereits bearbeitet. Aber in der Kunst kommt es nicht sowohl auf das Was, sondern auf das Wie an,

insofern wenigstens, als ein originelles Wie auch ein scheinbar abgebrauchtes Was neu beleben kann. Ja, man darf sagen: gerade in der neuen, eigenartigen Form, in welche der Künstler einen alten Stoff zu gießen verstand, bewährt sich sein Genius am glänzendsten. So gesehen ist „Die versunkene Glocke“ ein herrlicher Beweis von Gerhart Hauptmanns Künstlerschaft.

Denn neu, als hätten wir sie nie gesehen, erscheinen in dem magischen Licht, das er um sie breitet, die alten wohlbekannten Gestalten. Die scharfen Konturen, die sie in Dichtungen gewöhnlicher Art haben und haben müssen, hat das „Märchen“ verwischt, sie in weiche, in dem phantastischen ambiente verschwimmende Umrisse verwandelt. Der Künstler in Zolas L'œuvre — wie genau wissen wir, was er kann und was er nicht kann! Selbst Faust, so stark das mystisch-phantastische Element in der Tragödie zur Geltung kommt, läßt es nicht an einem scharf umrissenen Programm seines Wollens und Strebens fehlen. Wie seltsame Windungen auch der Weg macht, den er in seinem dunklen Drange geht, wir können sein Thun und Lassen stets mit wünschenswerter Genauigkeit kontrolieren. Bei dem Helden der „versunkenen Glocke“ müssen wir das aufgeben. Er ist seines Zeichens Glockengießer. Die Glockengießerei gehört zu den höheren Handwerken. Wir sollen ihn für einen Künstler nehmen. Wie aber das große Kunstwerk geartet ist, das er da oben „in der Höhe“ mit Hilfe der Zwerge schaffen will, bleibt uns völlig rätselhaft. Trotz seiner Schilderung S. 100:

„Es ist ein Werk, wie ich noch keines dachte:
ein Glockenspiel aus edelstem Metall,
das aus sich selber, klingend, sich bewegt.
Wenn ich die Hand, wie eine Muschel, lege
so mir ans Ohr und lausche, hör ich's tönen —
schließ ich das Auge, quillt mir Form um Form
der reinen Bildung greifbar deutlich auf —“

Hier freilich können wir noch immer an eine besonders beschaffene Glocke trotz der beiden letzten Verse denken; aber an anderen Stellen scheint es sich um ganz etwas anderes zu handeln. S. 117:

„— — — — Wie ohne deine Kraft (des Zwergen)
gelänge mirs, den hochgetürmten Bau
des Werkes, das ich will, in sich zu stützen,
zu gründen, hoch in einsam freie Luft
zur Sonnennähe seinen Knauf zu heben?“

Aber dürfte man sagen: die Wunderglocke verlangt einen Glockenturm. Den baut er sich zu seiner Glocke, wenn auch die „alte Wittichen“ S. 159 sagt:

„Do iis a Moan geweßt, der hat's gebaut:
hoalb ane Kerche, hoalb a Kenigsschluß“ —

Indessen mit dem Architekturverständnis der guten Frau mag es nur schwach bestellt gewesen sein; oder Heinrichs kapriciöses Genie schwelgte, wie das so mancher modernen Künstler, in der Vermischung sich sonst widersprechender Stilarten.

Wie dem auch sei: es ist ganz vergeblich, sich von seinem Wirken eine bestimmte Vorstellung zu machen. Wir müssen uns begnügen zu sagen: er plant etwas Ungeheures, das in der künstlerischen Linie liegt; und geht zu Grunde, wie so viele, die das Maß ihrer Kraft überschätzten und sich für wirkliche Prinzen aus Genieland hielten, während sie doch nur Usurpatoren und betrogene Betrüger waren.

Das ist der Held.

Mit der Geliebten, seiner „Seelenschwinge“, hätte der Dichter des landläufigen Romans, des gewohnheitsmäßigen Drama ebenfalls seine liebe Not gehabt, um der allbekannten seelenlosen Kokette, der in jeder Pose photographierten bohémienne, der nicht mehr ganz seltenen Salonschlange — denn etwas derart erforderte das Thema — irgend einen neuen

Reiz abzugewinnen. Unser Dichter macht aus ihr ein „elbisches Wesen“. Da die Naturgeschichte diese species generis feminini nicht kennt, kann die Phantasie aus ihr und mit ihr machen, was ihr beliebt. Soll man aber den Dichtern Glauben schenken, sind sie sehr wandlungsfähig, die elbischen Wesen: ein Proteus könnte noch von ihnen lernen. Dem menschlichen Auge erscheinen sie u. a. als wunderschönes Mädchen mit üppigem Haar, das wie Sonnenstrahlen glänzt; können aber auch ebensogut, wie in der Luft, im Wasser leben und sich mit Adamssöhnen so wohl gatten, als mit der Sippe Kühleborn, die in unserm Drama „Nickelmann“ heißt. Verstehen aber — auf elbische Parole! — noch viel mehr:

„— — — — Durchs Gebirge flog ich,
bald wie ein Spinngeweb im Winde treibend,
bald wie 'ne Hummel schießend, taumelnd dann
von Kelch zu Kelche wie ein Schmetterling.
Und jedem Pflänzlein, Blümchen, Gras und Moos,
Pechnelke, Anemone, Glockenblume,
kurz allem nahm ich Eid und Schwüre ab:
sie mußten schwören, nichts dir anzuthun.

Daß es ihnen nach solchen Leistungen nicht schwer fällt, mit den Nixen auf der Wiese im Mondschein Ringelreihe zu tanzen, Zauberkreise zu ziehen und dergleichen Kleinigkeiten, nimmt man als selbstverständlich an.

„Nickelmann!“ Der Brave könnte sehr wohl in dem Prosa-Roman, dem Drama so heißen, und würde dann vermutlich ein alter Lebemann sein: vielfacher Hausbesitzer, Millionär, Bankier — irgend etwas derart sein, dem es, dank seinem Reichtum, trotz seines wenig einnehmenden Äußeren, der Last seiner Jahre und seiner recht zahlreichen Familie an Frauenbekanntschaften nimmer fehlt; und der sich eine ausgesprochene Vorliebe für junge schöne Mädchen bewahrt hat, die er, kann er sie nicht aus erster Hand haben,

auch wohl aus zweiter nimmt. Das wäre denn unter Umständen eine sehr lebenswahre, aber vermutlich wenig ergötzliche Figur geworden.

Und was hat unser Märchendramendichter aus ihr gemacht!

Wenn der Nix prustend, mit den an das Tageslicht nicht gewohnten Augen zwinkernd, sich über den Brunnenrand hebt — nun ja: Ehre dem Schauspieler, der das phantastische Gebilde so glaubhaft-überzeugend auszugestalten verstand! Viel größere Ehre aber doch dem Dichter, der das aller Erfahrung spottende Gebilde in seines Geistes Auge sah!

Und, wie Rautendelein und den Nickelmann, so den „Waldschrat“ sah, in der Prosa des Lebens (und der Dichtung) ein sehr frecher, höchst lüderlicher, grauenhaft cynischer junger Herr: der Pflastertreter der Großstadt, der Bummler der Ateliers, Theaterfoyers, Cafés chantants, cabinets particuliers; hier, im Märchendrama „ein bocksbeiniger, ziegenbärtiger, gehörnter Waldgeist“, der seine Natur zu offen zur Schau trägt, als daß man ihm wegen seines krausen, nicht selten obscönen Humors gram sein könnte. Der eben einfach drollig wirkt, wie Rautendelein trotz ihrer Seelenlosigkeit und des Unheils, das sie gleichmütig in die Familie des Künstlers trägt, durchaus lieblich, anmutig, liebenswert erscheint — das vollendete Bild und die Quintessenz aller dieser Eigenschaften; in ihrem Schwebeleben jenseits von Gut und Böse, der moralischen Kritik völlig entrückt.

Welche Vergünstigung „die alte Wittichen“ gleicherweise für sich in Anspruch nehmen kann: in Wirklichkeit vermutlich ein „Weib, wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen“; hier eine hexenartige Alte, die sich aber gelegentlich doch zur Würde einer Norne, Druide erhebt, voll Tief-

blicks in die menschlichen Dinge über alles menschliche Maß hinaus.

Und um diese, in ihren Konturen verschwimmenden und doch (oder gerade deshalb) typischen Gestalten wogt und wallt nun die ganze Magie der deutschen Märchenwelt mit ihren Elfen, Zwergen, Holzmännerchen, Holzweiberchen; der grause und der holde Spuk des Zauberwaldes in einer Pracht, wie sie keiner unsrer Romantiker, die doch auf diesem Gebiet etwas leisten konnten, glänzender entfaltet hat. Nur Shakespeare, der Titan, mit seinem „Sommernachtstraum“ und seinem „Sturm“ wäre hier in einem Atem zu nennen. Der sinnige Leser fühlt sich in diese Welt entrückt schon während der Lektüre; sie umfängt, umstrickt ganz und gar den, der das Glück gehabt hat, einer der in jeder Hinsicht meisterlichen Vorstellungen des Berliner Deutschen Theaters beizuwohnen. Er darf sagen, daß er um einen künstlerischen Hochgenuß bereichert ist.

Kann sich das deutsche Drama der Bereicherung durch das Wundergebilde der „versunkenen Glocke“ ohne alle Einschränkung rühmen? Ich möchte es bezweifeln; halte sogar die Frage für berechtigt, ob „Märchendrama“ nicht eine contradictio in adjecto enthält. Eine sichere Kontrole der Märchendramengeschöpfe, sahen wir, ist unmöglich. Rautendelein wendet sich von dem geliebten Menschen zu dem Wasserungetüm — wir verstehen es nicht; wir müssen es glauben. Und wir verstehen wiederum nicht, wie sich in ihr, nachdem sie sich einmal von Heinrich gewandt, noch eine Zärtlichkeitsregung für ihn findet. Ist sie einmal das seelen- und herzlose Naturwesen, so sei sie es ganz. Ihr: „Ich habe dich nie gekannt“ beim letzten Wiedersehen ist verständlich. Dabei sollte es bleiben. Ihr „halb schluchzendes, halb jauchzendes“: „Heinrich!!!“ ist eine Sentimentalität, die

dem elbischen Wesen um so weniger zu geziemen scheint, als sie menschliche Schwestern hat, die ohne derartige Velleitäten ganz gut auskommen.

Aber wer darf hier sagen: dies kann sein; dies kann nicht sein? Warum soll das alte Hexenweib nicht Sprüche tiefster Weisheit sprechen, wenn sie der Dichter gerade braucht? Weshalb der brave Nickelmann trotz seines aristophanisch-naturalistischen „Quorax!" und „Brekekekex" dem Pfarrer nicht ins Handwerk greifen und, obschon er selbst ein höchst unmoralischer Wassergreis zu sein scheint, Heinrich den Standpunkt klar machen, daß es ein Vorstandsmitglied des ethischen Vereins nicht besser könnte:

— — Vergeblich ringst du, denn du ringst
mit Gott! Gott rief dich auf, mit ihm zu ringen —
und nun verwarf er dich, denn du bist schwach!
Umsonst sind deine Opfer: Schuld bleibt Schuld!
Den Segen Gottes hast du nicht ertrotzt,
Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn zu wandeln. (S. 120.)

Man könnte einwenden: es ist Heinrichs böses Gewissen, das im Schlafe so zu ihm spricht. Aber dann: warum so bedeutende Reden dem Fischmenschen, dem Nickelmann in das Karpfenmaul legen? Zu Gretchen in der Kirche spricht auch nicht die Hexe, oder die Meerkatze, sondern ihr „böser Geist". Das versteht man.

Und diese Unkontrolierbarkeit, die in dem allegorischen Wesen der reinen Märchengeschöpfe noch eine halbe Entschuldigung fände, erstreckt sich auch auf die Menschen, wo sie unentschuldbar erscheint. Ist Frau Magda wirklich das unbedeutende Alltagswesen, das sie sein muß, wenn Heinrich keine Erquickung in ihrem Umgang fühlen soll, kann sie ihm unmöglich ein so herrliches Bild seines Künstlertums entwerfen, wie sie mit den Worten thut (S. 65):

— — — — — — Ein Mensch, wie du,
begnadet, überschüttet mit Geschenken
des Himmels, hoch gepriesen, allgeliebt,
ein Meister seiner Kunst. Wohl hundert Glocken
in rastlos froher Wirksamkeit gebildet:
sie singen deinen Ruhm von hundert Türmen;
sie gießen deiner Seele tiefe Schönheit,
gleichwie aus Bechern, über Gau und Trift.
Ins Purpurblut des Abends, in das Gold
der Herrgottsfrühe mischest du sie ein.
Du Reicher, der so vieles geben kann,
du Herrgottsstimme! — der du Geberglück
und Geberglück und nichts als dies geschlürft,
wo Bettlerqualen unser Gnadenbrot —:
du siehst mit Undank auf dein Tagewerk?

Das sind köstliche Worte; nur eine Magda kann sie nicht sprechen. Oder aber ein Heinrich, der selbst eingestehen muß:

— — — — — — Nun hast du selbst geklungen
so tief und klar, wie meiner Glocken keine,
so viel ich ihrer schuf —

er läßt ein solches Weib, dessen unschätzbarer Wert ihm endlich aufgegangen ist, für ein Rautendelein nicht fahren; oder kehrt doch nach dem ersten, bald überstandenen Rausch reuig zu ihr zurück.

Diese Märchenmenschen soll und darf man nicht zur Verantwortung ziehen. Einen Hamlet, einen Othello, einen Wallenstein, einen Räuber Moor sogar kann und muß man fragen: warum thust du dies? warum unterläßt du das? Märchenwesen stehen nicht unter dem logisch-psychologischen Gesetz.

Aber sind sie dann noch echte dramatische Geschöpfe?

Man muß es bezweifeln.

So darf sich denn der Dichter nicht wundern, wenn sein Werk, trotzdem der menschliche Gehalt, wie ich gezeigt zu haben glaube, höchst einfach und nichts weniger als neu ist,

so viele und verschiedenartige Auslegungen gefunden hat; ja nicht wenigen als ein Buch mit sieben Siegeln erscheint. Was er an persönlichen Erfahrungen, Empfindungen, an selbsterlebten Freud und Leid hineingelegt hat — ich weiß es nicht, will es nicht wissen. Ich weiß nur, daß jeder Künstler über eine und die andre versunkene Glocke zu klagen hat, und in jedes Künstlerleben ein und das andre Rautendelein hineinspielt. Und weiter, daß der echte Künstler — wie Hauptmann einer ist — sich durch versunkene Glocken wohl verstimmen, aber nicht stumm machen läßt; und die Rautendelein, die mit ihm spielen zu können glaubten, jedesmal zu ihrem Schaden herausfinden, daß er es war, der mit ihnen spielte.

XIX.

Hermann Sudermanns „Heimat".

Fern von der Heimat ist gut vor dem Schuß.
O, laßt es euch sagen,
Primadonnen, die so mit den Tenoren vertraut!

Die herzliche Freude des Theaterliebhabers, nach so manchen Fehlschlägen seiner Erwartungen und Hoffnungen endlich wieder einmal das Hervortreten eines großen dramatischen Talentes begrüßen zu können, wird nur noch durch die andere übertroffen, zu beobachten, wie dies Talent, anstatt sich — gleich manchem, scheinbar nicht minder großen — mit dem ersten glücklichen Anlauf erschöpft zu haben, ohne einen Schritt zurückzuweichen, die eingeschlagene Bahn fortsetzt mit einer Kraft, die durch die Übung stetig wächst.

Hermann Sudermanns dramatische Laufbahn steht unter diesem erfreulichen Zeichen. Er — damals ein Neuling auf den weltbedeutenden Brettern — hat sich mit seinem Schauspiel „Ehre" einen Platz in der ersten Reihe der zeitgenössischen dramatischen Dichter erobert; er hat mit seinem zweiten Stück „Sodoms Ende" diesen Platz mindestens behauptet und er ist mit „Heimat", soweit ich es beurteilen kann, in jener Reihe noch ein paar Stellen höher gerückt.

Man sieht: ich bin nicht der Meinung eines nicht kleinen Teils des Publikums, welcher in „Sodoms Ende" einen Rückschritt — und sogar einen erheblichen — hinter „Ehre" konstatieren zu sollen meinte. Ich glaube, daß dies absprechende Urteil, wollte man es auf seinen Rechtstitel prüfen,

sich mehr auf moralische als ästhetische Gründe stützen müßte. Die naive Gemeinheit in dem Hinterhause der „Ehre“ mit dem obligaten Mißduft der Kleine-Leute-Wohnung verletzte die zärtlichen Gemüter weit weniger als der Höllenbreughel einer moralisch durch und durch verlotterten sogenannten guten Gesellschaft in „Sodoms Ende“, welche der Patschuligeruch der Verwesung umwitterte, und in Vergleich zu welchem sogar die sittliche Verrohung der Kommerzienratfamilie (mit Ausnahme der Tochter selbstverständlich) als relativ gesund gelten mochte. Aber das war, wie gesagt, nur die Empfindung von Leuten, welche den Wert eines Stückes nach dem Grade bemessen, in welchem sie sich durch die agierenden Personen, die Vorgänge, den Ausgang angeheimelt fühlen, und wenig danach fragen, ob denn da oben alles mit richtigen psychologischen Dingen zugeht, und ob der Dichter, um zu seinem Ziele zu gelangen, sich ausnahmslos legitimer Mittel bedient.

Der Mittel, die — mögen sie noch so oft und so stark gefälscht worden sein und gefälscht werden — doch von Anbeginn des Dramas bis auf den heutigen Tag die einzigen sind, durch welche ein gesundes, lebenskräftiges Theaterstück zu stande kommt; der Mittel, welche in ihrer Reinheit darzustellen unsre dramatischen Theoretiker von heute so eifrig bemüht sind, und deren rigorose Anwendung und Verwirklichung der Ehrgeiz und der Stolz unsrer jungen Dramendichter ist.

Man darf, ohne dem Talent unsres Dichters zu nahe zu treten, wohl behaupten, daß er, als er „Ehre“ schrieb, noch nicht ganz fest in diesen theoretisch-praktischen Schuhen stand. Er thut es nur in den Scenen, die in der Intimität der Familie Heinecke spielen. Da ist alles von packender, unübertrefflicher Wahrheit; da thut und spricht keiner

auch nur das mindeste, das er seinem Wesen nach bei der gegebenen Veranlassung nicht thun und sprechen müßte. Aber schon der aus der Fremde heimgekehrte Sohn, der — ein Berliner Proletarierkind und erst als Jüngling in die Welt gewandert — sich von seiner Mutter erklären lassen muß, was die stadt- und landläufige Phrase: „sie geht mit ihm“ bedeute; der sich in einem Milieu, aus dem er doch hervorgegangen und in dem er so lange gelebt hat, so gar nicht zurechtfinden kann, erschien mir wenigstens immer als ein psychologisch schwer kontrolierbares Wesen. Und die direkte Descendenz des aus einem geschwenkten Gardelieutenant zum indisch-europäischen Kaffeekönig metamorphosierten Grafen von Trast-Saarberg, der mit einem Blick die verwickelsten Verhältnisse durchschaut; mit der Pünktlichkeit eines deus ex machina immer zur Stelle ist, um eine verzwickteste Situation spielend zu lösen; dessen Checkbuch von so beneidenswerter Dicke und dessen Güte von so anbetungswürdiger Größe ist — ich sage: die direkte Descendenz dieses edelsten Mannes von seinem Ahnherrn, dem Grafen von Monte-Christo sekundanerhaften Angedenkens, hat mir stets ein freundliches Lächeln entlockt.

Nehmen wir zu diesen psychologischen Raritäten noch die Unwahrscheinlichkeit des Emporblühens eines moralisch so völlig gesunden, geistig so hoch entwickelten Mädchens wie Leonore in der entsittlichenden Atmosphäre ihres elterlichen Hauses; dazu den durch einen coup de force erzwungenen Lustspielschluß des einem tragischen Ausgang machtvoll zustrebenden Stückes, so haben wir gewiß genug beisammen, um erhärten zu können, daß der Sudermann der „Ehre“ vor der gelegentlichen Anwendung verrosteter Waffen aus der altehrwürdigen, aller Welt zugänglichen Rüstkammer der landläufigen dramatischen Mache nicht zurückschreckte.

Er hat es völlig gethan in dem Entwurf und Aufbau der Charaktere von „Sodoms Ende“. So, wie diese Menschen sind, können, oder könnten wir sie doch alle Tage sehen. Und jeder handelt oder leidet in voller Konsequenz seiner wahrhaftigen Natur und der Konflikte, welche sich wiederum aus dem Zusammenstoß dieser seiner Natur mit den anderen, in ihrer Weise nicht minder wahrhaftigen Naturen mit Notwendigkeit ergeben. Die mit ihrer sonstigen Klugheit wenig stimmende und — was die Sache noch schlimmer macht — durch die Umstände keineswegs motivierte Unvorsichtigkeit Adahs, in Gegenwart der Frau Janikow den Einladungsbrief zu schreiben, ändert an der Gesamtheit dieses Urteils nichts. In einem Mussetschen oder Feuilletschen Proverbe, oder auch in Stücken wie Goethes „Götz von Berlichingen“, oder Gerhart Hauptmanns „Weber“, die aus einzelnen, mehr oder minder locker zusammenhängenden Scenen bestehen, mag es ohne die mindeste Unwahrscheinlichkeit in der Führung der Handlung abgehen; aber man zeige mir das den Abend füllende, eine im übrigen streng geschlossene Handlung bietende Stück, in welchem es der Fall ist! Und dabei wird es wohl, solange dergleichen Stücke nicht ein für allemal zum alten Eisen geworfen, oder nicht von unfehlbaren Engeln, sondern von fehlbaren Menschen geschrieben werden, sein Bewenden haben.

Noch in einer anderen Hinsicht möchte ich in „Sodoms Ende“ einen Fortschritt über „Ehre“ hinaus konstatieren: das Stück entspricht seinem Titel besser als das letztgenannte dem seinigen; oder, um es anders auszudrücken: die ihm zu Grunde liegende Idee ist runder und voller herausgekommen als bei seinem Vorläufer. Es müßte, oder könnte doch wenigstens so heißen, auch wenn Willy Janikow ein ganz anderes Bild gemalt hätte als den Untergang der Schwester-

stadt Gomorrhas. Die Gesellschaft, in die uns der Dichter führt, ist ein Sodom; und die in dem Lasterpfuhl leben, sind dem Untergange geweiht: dem moralischen sicher, wenn nicht auch dem physischen, wie der Held. Die skeptische Frage: was ist mit diesem Stück bewiesen? kann nicht wohl aufgeworfen werden; sie kann es mit Fug bei „Ehre". Ich glaube nicht, daß das Drama „Ehre" über Begriff und Wesen der Ehre einem denkenden Menschen auch nur den mindesten neuen Aufschluß bringt, wie es doch der Fall sein müßte, wenn die Ehre als solche — man nehme sie nun in dieser oder jener Form — im Mittelpunkte des Dramas stände, wie etwa in Heyses Einakter „Ehrenschulden". Daß man im Hinterhause andere Ansichten von Ehre zu haben pflegt als im Vorderhause, ist gerade keine verblüffende Entdeckung; ja, recht besehen, sind sie im Hinter- und im Vorderhause gleich ehrlos, und die Ehre im Sinne der anständigen Menschen wird nur durch ein paar Personen repräsentiert, deren moralische Provenienz, wie ich bereits andeutete, sich nur sehr schwer kontrolieren läßt. Da hatte es sich der Verfasser eines Stückes, das ich in meiner Jugend sah, und in welchem ebenfalls — wie in „Ehre" — die drastische Konfrontation zweier auf der gesellschaftlichen Stufenleiter weit getrennter Stände die Hauptsache war, bequemer gemacht. Es hieß: „Oben und unten", und mußte auch wohl so heißen, denn der Bühnenraum war durch eine horizontal gezogene, feste Decke in zwei Etagen geteilt, die durch Flur und Treppe, welche man sich dahinter denken mußte, miteinander kommunizierten. Oben wohnten die reichen (und schlechten), unten die armen (und guten) Leute, und die Handlung spielte bald oben, bald unten, bald oben und unten zugleich. Das war primitiv und naiv, ganz im Sinne jener anspruchslosen Zeit; aber man wußte wo und

wie, und der Autor hatte kein Jota mehr versprochen als er hielt. —

Ich will hier von „Heimat“ sprechen; aber Sudermann produziert nicht so schnell und ist in unserer dramatischen Litteratur eine Erscheinung von so eminenter Bedeutung, daß es sich wohl verlohnt, wenn es das Urteil über ein neueres Werk von ihm gilt, die früheren Phasen seines Schaffens zu rekapitulieren.

Eine alte Erfahrung lehrt, daß Dichter ein einmal behandeltes Motiv, weil es ihnen ans Herz gewachsen ist, gern wieder aufnehmen, um es freilich, wenn sie geist- und phantasievoll genug sind, von einer anderen Seite in einem anderen Lichte zu zeigen. In „Ehre“ war es ein Sohn, der als junger Mensch sein Elternhaus verlassen hat, um, in fernen Landen durch jahrelange Arbeit und wechselvolle Schicksale zum Manne geschmiedet, heimzukehren — ein Fremder, ohne Verständnis für das, was Herz und Sinn der Seinen bewegt, wie er in seinem Denken und Empfinden von diesen nicht mehr verstanden wird. Er hat werden müssen, was er geworden ist in aufsteigender Linie zu intellektueller und sittlicher Tüchtigkeit; sie haben nicht verhindern können, daß sie in dem geistigen und moralischen Sumpf, der ihr Lebenselement war, tiefer und tiefer gesunken sind. Damit ist der Konflikt gegeben, der bei der Unmöglichkeit auch nur eines Kompromisses, geschweige denn einer Ausgleichung nicht anders als tragisch hätte enden sollen.

Es ist interessant, zu sehen, was der Dichter mit diesem Motiv vornehmen mußte, damit es in „Heimat“ als ein wesentlich anderes, ja für ein ungeübtes Auge völlig neues erscheint.

„Heimat“ hat, wie die meisten Dramen, ehe die Handlung einsetzt, eine Vorgeschichte, die zu berichten glücklicher-

weise weniger Zeit erfordert, als die so mancher Ibsenschen, welche nur dramatisierte letzte Scenen eines langen Romans sind.

Der Oberstlieutenant a. D. Schwartze hat zwei Kinder erster Ehe, Magda und Marie, von denen die ältere nicht gut hat thun wollen. Wenigstens nicht in den Augen des geistig beschränkten, mit den Scheuklappen starrer Ehrbegriffe durch das Leben gehenden Vaters. Man darf annehmen, daß das reichbegabte, leidenschaftliche, selbstherrliche Mädchen dem wackeren Manne durch ihre Extravaganzen schon manchen Kummer bereitet hatte, bevor er Auguste von Wendlowski, eine bereits etwas altjüngferliche Dame, zu seiner zweiten Frau machte. Wollte er zweifellos mit ihr seinen Kindern eine zweite Mutter geben, so erwies sich diese Absicht vorderhand als verfehlt. Stiefmutter und Stieftöchter konnten sich nicht ineinander finden. Es ging zur Not noch mit der jüngeren; es ging ganz und gar nicht mit der älteren. Tägliche Reibereien und Scenen, die dem Vater den Wunsch nahelegen mochten, den Störenfried aus dem Hause zu haben. Dieser Wunsch schien sich in der für ihn wünschenswertesten Weise realisieren zu wollen, als der junge, in der Stadt hochgeachtete Pfarrer Heffterdingk um die Hand der Siebzehnjährigen anhielt. Magda erklärt, den ungeliebten Mann nicht heiraten zu wollen; der Vater, der dem ewigen Unfrieden so oder so ein Ende machen will: „Du parierst Ordre oder du gehst aus dem Hause". Magda, die froh ist fortzukommen, läßt sich das nicht zweimal sagen: sie verläßt Haus und Heimat, vorerst, um bei einer alten Dame Gesellschafterin zu werden. Das war schlimm für den Vater, der sein Kind trotz alledem zärtlich liebte. Es sollte noch schlimmer kommen. Anstatt ihren Trotz fahren zu lassen und reuevoll-bußfertig in das Elternhaus zurück-

zukehren, schreibt die emancipierte junge Dame nach einem Jahre, daß sie sich entschlossen habe, zur Bühne zu gehen. In dem Sinne des pedantischen, bigotten Vaters heißt das: verloren sein zeitlich und ewig. Er ist von dem Augenblicke an ein geschlagener Mann, seelisch und physisch: beim Empfange der fürchterlichen Nachricht hat ihn ein schwerer Schlaganfall getroffen. Die Genesung ist nur eine partielle: der rechte Arm bleibt gelähmt. In der Armee kann man invalide Offiziere nicht brauchen: der Major erhält als Oberstlieutenant seinen Abschied. Ein entsetzliches Unglück für den Mann, der Zeit seines Lebens Militär und nur Militär gewesen ist, mit jeder Faser seines Herzens an dem Soldatentum hängt! Der verschmähte Freier Magdas, der Pfarrer Heffterdingk, nimmt sich des Verzweifelten an, heilt den Wunden langsam, macht ihn zum Mitarbeiter an den frommen Anstalten, deren Leitung ihm anvertraut ist; mit einem Worte: söhnt ihn so ungefähr mit dem Leben wieder aus. Nur so ungefähr: das, wie er meint, unverschuldete Leid nagt und nagt an seinem Herzen; und die Quelle dieses Leides ist jenes Kind, das er so abgöttisch geliebt hatte, das er, ohne es zu wissen, noch immer so liebt.

Dies war geschehen, und so liegen die Dinge, als das Drama einsetzt.

In der Stadt, in der wir uns eine Provinzialhauptstadt — sagen wir Königsberg — denken müssen, wird ein großes Musikfest gefeiert. Als „Star" des Festes hat man die berühmte Künstlerin Maddalena dall' Orto, „die da draußen die großen Wagnerrollen singt", eingeladen und die Primadonna ist der Einladung gefolgt, zur freudigen Überraschung der guten Stadt, die alles aufbietet, einer so glänzenden Auszeichnung die gebührende Ehre zu geben. Markt und Straßen schmücken sich mit Guirlanden; aus den Fenstern

hängen die sorgsam gehüteten Teppiche der Salons; von den Dächern flattern die Fahnen in den Farben von Stadt und Land, auch — läßt sich annehmen — in denen Italiens, des schönen Heimatlandes der gefeierten Sängerin. Vor ihrem Hotel sammeln sich dichte Scharen, sie bei ihren Aus- und Einfahrten zu sehen; der Oberpräsident giebt ihr zu Ehren eine Soiree, zu der nur der Adel und die höchsten militärischen und civilen Würdenträger geladen sind.

In dem stillen Hause des Oberstlieutenant Schwartze nimmt man an diesen lärmenden Dingen nur einen sehr geringen Anteil. Eine Fahne hat man allerdings ausgehängt, weil alle Welt es thut; aber Marie, die jüngere der beiden Schwestern — seit zwölf Jahren „das einzige Kind“, — zerbricht sich den Kopf darüber, von wem wohl die beiden kostbaren Bouquets kommen mögen, die gestern und heute in dem Hause abgegeben sind. Sie hat vermutet: von ihrem Vetter und quasi Verlobten: Max v. Wendlowski; aber der Herr Lieutenant belehrt sie, daß seine mäßigen Glücksgüter ihm einen derartigen Luxus nicht gestatten, ebensowenig, wie offiziell um die Hand der Geliebten anzuhalten, solange Tante Franziska den Daumen auf dem Beutel hält und mit der obligaten Kaution nicht herausrücken will. Das tête-à-tête der Liebenden wird unterbrochen durch das Erscheinen des Regierungsrats v. Keller, der durch seinen Freund Max in der Schwartzeschen Familie eingeführt sein möchte. Er hat im Interesse seiner Carriere die Absicht, in die Konsistorialabteilung der Regierung überzugehen, und meint, daß, mit den frommen Kreisen durch den Oberstlieutenant Fühlung zu gewinnen, der Ausführung dieser Absicht nur förderlich sein könne. Bisher hatte er sich dem Schwartzeschen Hause ferngehalten aus einem erklärlichen, übrigens soweit unverfänglichen Grunde: er war

der letzte gewesen, welcher der verschollenen Magda in der Welt draußen, d. h. in Berlin, zur Zeit, als sie ihre Künstlerinnenlaufbahn begann, begegnet war. Und in einem Hause von Glas wirft ein Verständiger auch nicht mit einem kleinsten Steine! Der vorsichtige Herr wird von dem Chef der Familie und seiner Gattin freundlich empfangen; unter dem gemeinsamen Zeichen von Gott, König und Vaterland hat man sich sofort gefunden — die einfältigen Seelen und der Heuchler. Der Herr Regierungsrat macht ein paar Hausfreunden Platz, welche die gewohnte Nachmittagspartie mit dem Oberstlieutenant spielen wollen, aber alsbald wieder von Tante Franziska vertrieben werden, die in größter Aufregung mit einer ungeheuren Neuigkeit kommt: sie ist gestern abend auf dem Rout beim Oberpräsidenten gewesen und hat in der gefeierten Sängerin Magda erkannt. Franziska kommt nicht allein: der Pfarrer hat sich ihr angeschlossen — zum Glück oder Unglück, wie man will. Denn jedermann sagt sich, daß es ein sehr problematisches Glück sein wird, wenn Magda die Schwelle ihres Elternhauses wieder überschreitet: wer möchte auf der Lava, die der Berg geschieden, seine Hütte bauen? Aber der Pfarrer denkt anders, muß auf seinem Standpunkte anders denken. Von seinen gewichtigen Mahnungen erschüttert, auf das herzliche Zureden von Frau und Tochter, gerührt durch die Zeichen noch fortbestehender Anhänglichkeit an das Elternhaus, die Magda gegeben hat — die Bouquets sind von ihr und zweimal bereits hat sie in der Dämmerstunde in ihrem Wagen vor dem Hause gehalten und sehnsuchtsvoll zu den Fenstern emporgeblickt — giebt der Vater seine Einwilligung zu einem Wiedersehen mit der verlorenen Tochter. Der Pfarrer geht, sie aus ihrem Hotel zu holen.

Damit schließt der erste Akt; ein Muster klarster, alles

zum Verständnis des Vorausgegangenen Nötige berührender, das Kommende diskret andeutender Exposition. Kein Wort zu viel, keins zu wenig. Mit fester Hand umrissene Charaktere. Vorgänge, die, ohne alltäglich zu sein, doch nicht wahrscheinlicher abrollen können. Keinen Augenblick das Gefühl, daß hier Komödie gespielt wird. Nur die gespannte Erwartung, was will das werden? und der Wunsch, daß sich der Vorhang wiederum hebe. —

Ein paar Stunden später beim Hereinbrechen des Abends. — Der Pfarrer ist bereits seit einer Stunde fort; die Musikaufführung muß längst zu Ende sein; Magda wird nicht kommen wollen. Die Familie ist in fieberhafter Aufregung. Da hält der Wagen wieder vor dem Hause. Sie ist es! Vater und Mutter eilen hinab. Sie kommen mit ihr zurück.

Scenen des Wiedersehens, ach! nicht des Wiederfindens! Da ist der Vater, der aus dem stattlich-rüstigen Mann zum Greise und Krüppel, die altjüngferliche Stiefmutter, die zu einer herzlich wohlwollenden, herzlich unbedeutenden Matrone geworden; da ihre Schwester, die sie als halbes Kind verlassen, und die ihr jetzt als erwachsenes, verkümmertes, bleichsüchtiges Mädchen mit der aussichtslosen Liebe zu ihrem pfenniglosen Lieutenant im Herzen entgegenkommt; da sind die alten verwohnten Räume mit den alten verschossenen Gardinen und antiquierten Möbeln; da ist die Heimat, die — nicht mehr ihre Heimat ist. In ihrem reich bewegten — nun schon jahrelang auf den Höhen der Kunst und Gesellschaft sich umtreibenden — Leben ist sie weit, weit über solche ökonomisch quetschende Enge, über die verdumpfte geistige Atmosphäre dieser Alltagsmenschen hinausgewachsen. Und wie sie sich nicht in diesen Menschen zurechtfinden kann, so vermögen es diese noch viel weniger in ihr. Man tauscht

Liebkosungen und freundlichste Worte; aber man versteht einander nicht mehr. Bereits zieht eine dunkle Wolke an diesem unheimlichen Familienhimmel herauf, als Magda erklärt, weiter in ihrem Hotel wohnen zu müssen, während der Vater für selbstverständlich hält, daß das Elternhaus einem heimgekehrten Kinde die einzig geziemende Wohnstätte sei. Die Wolke wird zerstreut durch den Pfarrer, der sie vergeblich im Hotel erwartet hat und jetzt erscheint, wohl ahnend, daß seine Gegenwart in diesem Augenblick sehr notwendig ist. Er bittet Magda, ihm eine Unterredung von wenigen Minuten zu schenken. Folgt diese Unterredung, die pièce de résistance des zweiten Aktes. Magda sieht sich einem Manne gegenüber, den sie durchaus mißachten zu dürfen glaubt, und der zu ihrem Staunen mit jedem Worte, das er spricht, geistig wächst und wächst, daß sie, wie gebannt, seiner Rede lauschen muß. Was muß sie hören? Sie ist Anstifterin des Unheils gewesen, das über ihren Vater hereingebrochen, die moralisch Schuldige an seiner Außerdienststellung. Er, der Pfarrer, hat das zertrümmerte Glück der Familie mühselig soweit wieder aufgebaut; sie darf nicht gekommen sein, es noch einmal zu zerstören — schlimmer und gründlicher als vorher. In Magda schreit es: folge ihm nicht! „Wenn Sie wüßten, was hinter mir liegt," sagt sie zu ihm, „würden Sie mich nicht halten wollen." Und als sie endlich doch einwilligt, zu bleiben, thut sie es unter der Bedingung, daß man sie nach dem, was sie „da draußen erlebt", nicht fragen dürfe. Das verspricht ihr der Pfarrer für sich und die andern. Die Familie versammelt sich; man begiebt sich zum Abendbrot in das Speisezimmer. Der Pfarrer hält den Oberstlieutenant einen Moment zurück, ihm die Bedingung Magdas mitzuteilen. „Was? was? Ich — soll — nicht —?" ruft dieser

entsetzt. — „Nein, nein —“ erwidert jener, „nicht fragen, sonst — — Sie wird es selbst gestehen.“ —

Mochte die Bedingung, unter der Magda geblieben, von allen respektiert werden; mochte sie das Halten derselben von allen erzwingen — daß der Vater, wie er nun einmal ist, sie trotz des besten Willens nicht respektieren werde, die Tochter von dem Vater diesen Respekt nicht erzwingen könne, ist klar. In dem Alten bohrt und bohrt ein Verdacht, um so fürchterlicher, als er für ihn keinen Ausdruck zu finden weiß und schließlich doch einen findet: Magda soll ihm sagen, daß sie „rein geblieben sei an Leib und Seele“. Dann möge sie gesegnet ihres Weges ziehen. Noch einmal gelingt es Magda auszuweichen, aber es ist der letzte Winkelzug vor der Katastrophe, die nun mit unabwendbarer Macht hereinbricht in der schauerlichen Scene, welche sie mit dem Manne wieder zusammenführt, der vor zwölf Jahren die Liebe der Unerfahrenen, Unbewachten, Heißblütigen zu gewinnen wußte und feige zu verraten erbärmlich genug war. In dem Tumult des Außersichseins, in welchen das fürchterliche tête-à-tête die beiden gepeitscht hat — des lodernden Zornes, der hohnlachenden Verachtung auf ihrer, der fiebernden Angst vor Entdeckung auf seiner Seite — werden sie von dem Vater überrascht. Magda enteilt; von dem Verführer, der widerwillig genug zum Bleiben gezwungen ist, fordert der Vater ein Ehrenwort, das dieser zu geben sich weigert. Wenn dem alten Manne noch ein letzter Zweifel an der Schuld der Tochter geblieben wäre, so ist er jetzt geschwunden. Die Specialbeichte, zu welcher er jene nicht mehr zu zwingen braucht, kann ihn nichts Neues mehr lehren.

Magda glaubt mit dieser Beichte die verhängnisvolle Unvorsichtigkeit gesühnt, welche sie beging, als sie die alte

Heimat nochmals betrat. Sie irrt sich. Ein für sie unerhörtes Ansinnen wird an sie gestellt: sie soll den Menschen heiraten, den sie namenlos verachtet. Der Pfarrer meint, daß sie es muß, will sie nicht ihren alten Vater, der den Verführer zu fordern gegangen ist, sich für sie hinopfern lassen, mit ihm die gute Stiefmutter, die unschuldige Schwester, den Bestand und das Glück ihrer Familie von Grund aus zerstören. In Magda schreit es: nein! nein! und dennoch sagt sie: ja, denn über alles kommt ein Weib hinweg, an dessen mitleidvolles Herz man mit solchen mächtigsten Strängen reißt, solange es nur eine Opferung ihrer selbst gilt; über eines nicht: auch ihr Kind zu opfern, ihr Heiligstes opfern zu sollen: ihre Mutterliebe, ihre Mutterpflicht.

Und gerade das heischt man nachträglich von ihr: der Verführer, der sie nur unter dieser Bedingung heiraten will, der Vater, der ihr sagt, daß sie ihrerseits das Recht verscherzt habe, Bedingungen zu stellen. Hier giebt es für die Unglückliche keinen Ausweg mehr, als sich einer Schuld anzuklagen, die sie möglicher- ja wahrscheinlicherweise nicht auf sich geladen hat, die aber, sobald sie sich derselben zeiht, dem Vater verbietet, auf seiner Forderung zu bestehen.

Das Ende ist da. Der Vater will die Tochter, die sich für eine Dirne erklärt hat, töten; nur seinem paralysierten Arm verdankt er, daß der eintretende Schlaganfall, dem er erliegt, keinen Kindesmörder trifft.

Dies die kondensierte Handlung des Stückes.

Auch dem, welcher es erst aus dieser meiner Relation kennen lernen sollte, werden einige Bedenken gekommen sein, ob es hier überall mit rechten Dingen zugehe. Zuerst: Warum ist Magda bei den tausend Gründen, die sie hatte, ihre Heimat zu meiden, dennoch heimgekehrt? Der Pfarrer richtet die Frage an sie; Magda giebt die Antwort darauf:

„ein ganz klein wenig Heimweh, dazu ein Gefühl, halb Neugier, halb Scheu — halb Wehmut, halb Trotz“ — Trotz, sich, bleibt sie unerkannt, in Erinnerung der im Vaterhause ausgestandenen Misere, „an sich selbst zu weiden“; wird sie erkannt, den Ihren zu zeigen, daß „man auch abseits von der engen Tugend jener was Echts und Rechts werden kann“. Nicht jeden wird diese Antwort befriedigen; einem und dem andern dürfte sie als jener salto mortale erscheinen, den ein Dichter machen muß, um von der Wirklichkeit der Welt auf die Bretter zu gelangen, welche die Welt bedeuten. Die Naturalisten von der strikten Observanz schlagen selbstverständlich drei Kreuze vor solcher Versündigung, ohne zu bedenken, daß sie damit nur ihrer Ketten spotten.

Sodann: es ist begreiflich, daß Magda (am Schluß des zweiten Aktes) zur Bedingung ihres Bleibens macht, man dürfe sie nicht über ihre Vergangenheit ausforschen. Aber wie kann ein Mann, wie der Pfarrer, der in die Herzen und Nieren der Menschen blickt, sich nicht sofort sagen, daß die Garantie dafür zu übernehmen außer seiner Macht steht? wie kann er weiter — und schlimmer — dem Vater diese Bedingung ohne jede Beschönigung sofort insinuieren? und — was das schlimmste ist — dem Entsetzten die Versicherung geben: „Sie wird es — selbst gestehn?“ Da hätte denn doch Magda das Recht, zu beten: Gott schütze mich vor meinen Freunden!

Drittens: Magda und der Regierungsrat werden von dem Vater überrascht. Beide sind in furchtbarer Erregung. Zugegeben. Aber ist es denkbar, daß sie, welche „die großen Wagnerrollen singt“, nichts Besseres in hoc discrimine rerum zu thun weiß, als, das Tuch ins Gesicht drückend, zu fliehen, wie eine ertappte Klosterpensionärin? Denkbar, daß der Mann, der die Unverfrorenheit in Person ist, keine

kleinste Lüge vorzubringen, seine Haltung so wenig zu wahren weiß, daß der alte Mann stockblind sein müßte, wollte er nicht sehen, wie die Sache liegt?

Man kann sagen: der Dichter brauchte diese Wendung der Dinge, um zu seinem Ziele zu gelangen. Aber das wäre doch nur eine Erklärung, keine Entschuldigung.

Erklärlich und entschuldbar, vielmehr einwandsfrei, ist ein anderer auffälliger Punkt: der von dem Vater um sein Ehrenwort gedrängte Regierungsrat verweigert es. Nach den in der Gesellschaft acceptierten Gesetzen der Ehre muß ein Mann von Ehre fälschlicherweise sein Ehrenwort geben, wenn er durch die Weigerung desselben den Ruf einer Dame, gegen die er alle und jede Verpflichtung hat, zu Grunde richtet. Daß er sehr wahrscheinlicherweise seine Lüge mit dem Tode wird zu büßen haben, darf ihn nicht anfechten. In dem vorliegenden Fall ist das furchtbare Dilemma nur scheinbar: Herr von Keller ist kein Mann von Ehre.

Aber der Vater ist es und im Grunde seines Herzens ein guter Mann, den sein verlorenes Kind nicht grenzenlos unglücklich gemacht haben könnte, wenn er es nicht grenzenlos geliebt hätte. Und dieser Mann verpfändet sein Ehrenwort dafür, daß Magda ihre Hand einem Menschen giebt, den er aus tiefster Seele verachten muß; und daß sie ihrem Kinde entsagen wird, — demselben Kinde, auf dessen Haupt, als auf ihr Allerheiligstes, sie eben hat schwören sollen, sie wolle „die ehrbare Frau seines Vaters werden“!!

Und hier, angesichts dieser Ungeheuerlichkeit, stehen wir vor der Frage: hat der Dichter sie gewollt? und wenn wir sie, wie wohl selbstverständlich, bejahen müssen, sofort vor der anderen finalen: was hat er dann mit seinem Drama gewollt? Ein Stück Leben darstellen, gesehen durch ein

Temperament, sagen die Naturalisten; sub specie einer Idee, die Idealisten. Da mir der Begriff des Temperaments im Sinne der neuen Schule bis heute mystisch geblieben ist, muß ich mich wohl oder übel an die Auffassung der alten halten: von der Kunst im allgemeinen, dem Drama im besonderen, dessen reifste, kostbarste Frucht dann wieder die Tragödie ist. Die — nach jener Auffassung — dadurch zu stande kommt, daß zwei Weltanschauungen, deren jeder ein gewisses Recht innewohnt, aufeinanderstoßen und sich in diesem Zusammenstoß in ihrer einseitigen Überspannung offenbaren, in gloriam der gesunden Sittlichkeit, der über den Parteien schwebenden Gerechtigkeit, des unumstößlichen Lebensprinzips, oder wie man das, was sich die Hellenen als Ate über Götter und Menschen herrschend dachten, sonst bezeichnen mag.

Von diesem Standpunkte aus gesehen, ist Sudermanns „Heimat“ eine regelrechte Tragödie. Sollte in der Welt der überspannte Ehrbegriff des Oberstlieutenant Schwartze allmächtig herrschen, so müßte sie, so müßten wenigstens alle Blütenträume zu Grunde gehen, ohne deren Reifen uns Kulturmenschen das Leben nicht mehr lebenswert erscheint. Wollten alle Menschen, wie Magda, nur „ihrer selbst willen“ da sein; Heimat, Elternhaus, Geschwister, Freunde — alles in die Schanze schlagen; was sonst als sittlich gilt, für nichts achten, um sich „auszuleben“ bis zu der Grenze jeder Kraft, die sich in ihnen regt, so mögen die Weltverbesserer uns erst das Utopien schaffen, in welchem das möglich ist, und doch ein Gemeinwesen, die Spur nur eines Gemeinwesens bleibt.

So, völlig tragisch, liegt die Sache im Stück. Vor den Augen des Zuschauers geht allerdings nur der Vater an seinem unbändigen Trotz zu Grunde. Aber auch Magda

wird, wenn sie wieder zu ihrer Welt voll Glanz und Schimmer zurückkehrt, sich in den größten Wagnerrollen das Bewußtsein nicht wegsingen können, daß ihrem alten Vater der Gram um sie das Herz gebrochen hat; und ihre Theorie von der Schuld, die der Mensch auf sich zu nehmen habe, damit er „was Echts und was Rechts“ werde, mit der Erfahrung des Harfners in Wilhelm Meister von der Rache, die der Schuld auf den Fersen folgt, komplettieren müssen.

Das freilich liegt hinter dem Vorhang, der sich zum letztenmal senkt, und ich fürchte, es verdunkelt ein wenig des Dichters eigentliche Absicht, daß er das Mitleiden des Zuschauers zu lange und intensiv auf die Seelen- und Körperqualen des Rächers seiner Ehre heftet, uns so vergessen machend, oder doch nicht recht bedenken lassend, daß der Vater nicht minder schuldig ist, als die Tochter, welche vergeblich um den Segen des Sterbenden fleht.

Und er hätte es so bequem gehabt, uns seine ganze Absicht zu verraten! Er hätte nur nicht sehr zur Unzeit das Zünglein auszubrechen brauchen, an dessen Stellung wir während des ganzen bisherigen Verlaufes den Stand der moralischen Wage jederzeit beurteilen konnten. Ich meine: hätte er, wie bei allen früheren Instanzen des Prozesses, so auch in der letzten, die Frage, um die es sich schließlich handelt, dem Urteilsspruch des sittlich unparteiischen Chors: des Pfarrers Heffterdingk, dem nichts Menschliches fremd ist, unterbreitet. Ich weiß nicht, wie sich der hochwürdige Herr entschieden hätte; vermute aber dahin, daß der Vater kein Recht habe, der Tochter einen Gatten aufzuzwingen, der ihre Mutterliebe mit Füßen tritt und den Mut dazu hat, weil sein Herz ein fühlloser Muskel ist, der von Vaterliebe nichts ahnt. Mir ist unbegreiflich, warum der Dichter einer Entscheidung aus dem Wege gehen mochte,

die er um so leichter anrufen konnte, weil sie an dem Gang des Stückes nichts geändert hätte, da der Vater trotzdem bei seinem seelenmörderischen Eigensinn verblieben sein würde; und anrufen mußte, wollte er den Zuhörer nicht, wie jetzt der Fall mit dem peinlichen Gefühl eines Non liquet entlassen, für das ihm die Naturalisten freilich Dank wissen werden.

Aber das alles sind Erwägungen und Bedenken, die man anstellen und haben kann, ohne damit den hohen Wert des Stückes irgend herabzusetzen. In meinen Augen besteht sein höchster darin, daß es genau auf dem Wege liegt, der uns, unbehelligt von der Liebedienerei ausländischer sogenannter Muster, zu dem Lessingschen Ideale einer wahrhaft nationalen Bühne führen wird — dem Wege, auf welchem dem Strebenden Minna von Barnhelm und Kabale und Liebe als glänzende Fanale voranleuchten.

——✳——

XX.

Das Glück im Winkel.

Auch nur ein Glück im Winkel — ein jedes
Glück ist willkommen —
Schliche das Unglück nur nicht selbst in den
Winkel sich ein!

Ich gestehe gern, für „Das Glück im Winkel“ eine besondere Vorliebe zu haben. In keinem andern seiner Stücke schlägt der Dichter so tiefe Herztöne an; und das ist wohl der Grund, weshalb dies intime Stück von der Bühne herab nicht den rauschenden Beifall gefunden hat, wie etwa „Ehre“ oder „Heimat“. Es finden sich eben nicht leicht Schauspieler, die Herzenstöne anzuschlagen verstehen; und finden sie sich, fehlt wieder die Resonanz im Publikum. Die Aufführung am Berliner Lessing-Theater, obgleich nichts weniger als schlecht — lag doch die wichtige Rolle des Röcknitz in den Händen keines Geringeren als Mitterwurzer — wie weit blieb sie in der Wirkung hinter der zurück, welche die Lektüre auf mich gemacht hatte! Die Umrisse waren wohl da; Schatten und Lichter richtig angedeutet; aber wohin geschwunden das holde Clair-Obskür, in welches wir beim Lesen zu blicken glauben? Und aus dem so viel zarte Geheimnisse zu lauschen scheinen? Ein wertvoller Holzschnitt, alles in allem, nach einem in zugleich sattesten und duftigsten Farben gemalten Bilde.

Und wieder einmal fragte ich mich, ob das Drama auf der Bühne wirklich das rechte Instrument sei, die Empfindungswelt einer Generation wiederzugeben, die in dem stetigen

Verfeinerungsprozeß der Menschheit zu einem Punkte vorschritt, wo das Verlangen nach Aufwühlung gröberer Leidenschaften, die einem robusteren Geschlechte Bedürfnis ist, weit zurücktritt hinter dem Wunsch, die feineren Schwingungen des Nervenlebens zu beobachten, und von dem Dichter klargelegt zu sehen, „was von Menschen nicht gewußt, oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht“. Für diese zarten Geheimnisse ist das grelle Bühnenlicht nicht die richtige Beleuchtung, gerade wie die Feinheit eines Gemäldes in der brutalen Helligkeit elektrischer Lampen rettungslos für den Kenner verloren geht, während das gröbere Sensorium des Laien an dem Geflimmer und Geglitzer und den Knalleffekten, die sie hervorrufen, immerhin seine Rechnung finden mag.

Mir ist Elisabeth weitaus die seelenvollste aller weiblichen Gestalten unsers Dichters, der Magda der „Heimat“ an wahrer Noblesse der Gesinnung, an zarter Empfindung und feinem Takt des Herzens weit überlegen. Das soll kein Vorwurf für Magda und ihren Dichter sein. Nicht immer kann der Dichter Gestalten schaffen, denen er seine volle Sympathie entgegenbringt. Ja, diese innige Anteilnahme, wie Goethes an der Adelheid im Götz, stört ihm leicht das Concept, während ein Eduard der Wahlverwandtschaften, den er „nicht mag“, desto voller und runder herauskommt. In der Kunst ist und bleibt die Hauptsache, daß jede Figur an ihrer richtigen Stelle steht und diese Stelle ausfüllt. Wir begreifen sehr wohl, daß bei einer Sängerin, welche „die großen Wagnerrollen“ singt, die feineren Züge des Gesichtes und der Seele Schaden leiden, und verlangen von ihr keine besondere Vorliebe für Familienempfindungen. Elisabeth ist eine lady born and bred. Ich möchte sie von Eleonore Duse dargestellt sehen. Sie, aber auch sie allein

unter allen lebenden Künstlerinnen, wäre wohl im stande, der wundervollen Gestalt auf der Bühne das innige Leben einzuhauchen, von dem sie für den sinnigen Leser erfüllt ist.

Elisabeth ist ein dichterischer Triumph. Wie kompliziert auch ihr Wesen, so bruchlos steht sie vor uns da. Klein, sehr klein hat sie sich machen müssen, um in die engen Verhältnisse des Rektorhauses sich einzuschmiegen; und trotzdem sie mit keinem Worte, keiner Miene die Bescheidenheit der Rolle verletzt, zu der sie sich verurteilte, haben wir beständig das Gefühl ihrer wirklichen Größe. Wie der olympische Zeus die Empfindung erweckte, er werde, wenn er sich aufrichtete, das Dach des Tempels einstoßen, so fürchten wir, sie könne sich einmal zu ihrer vollen Höhe erheben. Aber sie thut es nicht; auch, als sie dem Kreisschulinspektor so prachtvoll heimleuchtet, läßt sie es bei einer Andeutung ihrer wahren Natur bewenden. Wiederum in ihrem Sichkleinmachen keine Spur von Affektation. Wie einfach, schlicht, natürlich ihre Sorge um den kümmerlichen Haushalt! ihr Bemuttern der blinden Stieftochter, der beiden wilden Jungen; des blöden guten Dangel! Von welchem zarten Takt ihr Benehmen gegen den braven, unbedeutenden, ungeliebten Gatten!

In ihrem Verhältnis zu ihm liegt der Schwerpunkt des Stückes; in der Beantwortung der Frage: kann man an ein eheliches Glück glauben zwischen einem vor der Zeit gealterten Mann, der „fertig ist mit seiner Jugend“, fertig mit dem Leben, auf dessen Preise er ein für allemal verzichtet hat; und einer jungen Frau, die von sich sagen muß: „In mir fieberte noch alles — noch jeder Nerv . . . voll Sehnsucht hab ich gesteckt bis oben . . . Ach, was hab ich alles erleben wollen! . . . Und da kommen dann die Winterabende, wo man in die Lampe starrt, und die

Sommernächte, wenn die Linde vor der Thür blüht — —
Und man sagt sich: Dort irgendwo liegt die Welt und das
Glück — aber du sitzt hier und strickst Strümpfe!"? Und
sie sagt das nicht etwa in ruhigem Rückblick auf Zeiten die
hinter ihr liegen, deren Versuchungen und Gefahren sie längst
überwunden hat — nein! in einer Stunde, da sie zu sterben
entschlossen ist! ihre Lippen noch brennen von den Küssen,
die sie mit dem Geliebten ausgetauscht!

Es wird nicht jeder — am wenigsten: jede Frau — mit Röcknitz sympathisieren können. Besonders originell kann man die Gestalt nicht nennen: sie hat, wenn nicht in der dramatischen, so doch in der Romanlitteratur eine stattliche Reihe von Ahnherren, deren leibhaftiges, nur vergröbertes Abbild sie ist. Aber gerade diese Vergröberung, dieser Stich aus dem vornehmen Herrn in den Reitmeister einer Manège hat etwas Überzeugendes, legitimiert ihn als den rücksichtslosen Herrenmenschen fin de siècle und macht aus ihm eine eigenartige, so noch nicht dagewesene Erscheinung. Wie dem auch sei: Elisabeth hat ihn geliebt, hat nicht aufgehört, ihn zu lieben. Wird sie das jetzt, nachdem sie an seiner Brust gelegen? seine Küsse getrunken hat? sie sich gegenseitig ihre Liebe (an der keines von ihnen vorher gezweifelt) noch ausdrücklich versichert? Kann die junge Frau dafür, wenn ihr, trotz der besten Vorsätze, jene ominösen Winterabende und Sommernächte wiederkommen? kann sie in Zukunft — Hand auf dem Herzen — für „das Glück im Winkel" einstehen?

Der Dichter verlangt, daß wir es annehmen. „Mir ist, als säh ich dich (den Gatten) heute zum erstenmal!" läßt er seine Elisabeth sagen. Darüber fällt der Vorhang.

Ich für mein Teil bin nicht überzeugt. Mir deucht: dies ist einer der tausend Fälle, wo der dramatische Dichter

mit einem peremptorischen: Sic volo! sic jubeo! die Opposition, die sich im Herzen des Zuschauers regen will, zum Schweigen zu bringen sucht, und sicher oft genug zum Schweigen bringt. Denn er ist im Bunde mit dem mächtigsten der Herrscher: mit dem Augenblick. Der Zuschauer steht in seinem Bann, unter seiner verblüffenden Wirkung, die der kluge Dichter voll für sich ausgenutzt hat. Das Stück ist zu Ende. Es hat uns unterhalten, ergötzt, gerührt. Weshalb noch lange darüber grübeln, ob auch alles mit rechten Dingen zuging? So bleibt der Zuschauer der willig Düpierte; und der Dichter lacht sich ins Fäustchen.

Da bin ich denn wieder bei meinem oben ausgesprochenen Zweifel, ob das Bühnendrama wohl das legitime Vehikel sehr intimer, sehr komplizierter Herzensgeschichten sei. Denn daß gerade in solchen die Vertauschung eines X. mit einem U. am leichtesten von geschickten Händen ins Werk gesetzt werden kann, liegt auf der Hand. Lady Makbeth freilich würde in den Augen auch des naivsten Zuschauers keine noch so feine Vertuschung, keine noch so gewandte Schiebung von der moralischen Mitschuld an dem Morde Dunkans reinigen können; Elisabeths künftigen Seelenfrieden mag der Dichter kühn behaupten und es auf das skeptische Lächeln des Tieferblickenden und sein ungläubiges: Credat Iudaeus Apella! ruhig ankommen lassen.

Ist aber das Drama das rechte Vehikel nicht, so muß wenigstens die Frage erlaubt sein, ob es nicht etwa der Roman wäre?

Mir wenigstens drängt sie sich auf, indem ich Sudermanns Drama mit einem Roman der neuesten italienischen Litteratur vergleiche: Il peccato di Loreta von Alberto Boccardi (Milano. Fratelli Treves 1896). Die Ähnlichkeit des Themas, selbst die Führung der Handlung in beiden

Werken sind so groß — ein späterer Litterarhistoriker würde zweifellos ein zwischen ihnen bestehendes Abhängigkeitsverhältnis ohne weiteres konstruieren. Ich sehe in dieser Ähnlichkeit, die sich stellenweise — und bei sehr wichtigen Punkten — bis zur Gleichheit steigert, schlechterdings nichts als einen Zufall und den Beweis, daß Dichter, ohne voneinander eine Ahnung zu haben, zu derselben Zeit auf denselben Stoff verfallen können, der dann, eben weil er derselbe ist, mutatis mutandis dieselbe Behandlung finden wird.

Man urteile selbst!

Die Heldin des Romans, Loreta, ein schönes, armes, geistvolles, höchst edles Mädchen hat ihr wechselvolles Schicksal in das Haus einer Gräfin-Witwe geführt als Gesellschafterin von deren einziger Tochter. Das Verhältnis zwischen der Comtesse und ihrer Gesellschafterin wird bald das freundschaftlichste, innigste. Es lebt aber in dem Hause auch ein einziger Sohn, etwas älter, als Loreta: ein blühender, enthusiastischer Mensch. Eine gegenseitige Neigung der beiden jungen Leute steigert sich schnell zu glühendster Liebe. Die adelstolze Mutter ist empört, als sie das Geheimnis entdeckt; aber ihr Stolz muß sich der Seelenhoheit Loretas beugen, von deren Großmut sie Entsagung erfleht. Loreta entsagt; weicht aus dem Hause; verbirgt sich vor dem Liebenden im Gewimmel der Welt; muß Hartes erdulden, bis sie — ich kann hier auf die Einzelheiten der Erzählung nicht eingehen — abermals als Gesellschafterin zu einer alten würdigen Dame kommt, die einsam in ihrer Villa auf dem Lande haust, und deren Herz sie leicht, wie die Herzen aller gewinnt. Auch das des Sohnes der Dame, eines nicht mehr jungen, dunklen Ehrenmannes, der ohne jeglichen Ehrgeiz nur für seine alte Mutter und seine antiquarischen Studien lebt. Die Mutter stirbt. M a t t i a, der Loreta längst liebt,

bietet ihr, um sie nicht zu verlieren, seine Hand. Sie nimmt sie, ohne Liebe freilich, aber voller Verehrung für die Tugenden des bescheidenen, trefflichen Mannes, um endlich Ruhe nach den Stürmen ihres Lebens, endlich „das Glück im Winkel" zu finden, welches die Sehnsucht ihres kranken Herzens ist. Sie scheint es gefunden zu haben. Das Verhältnis zwischen den beiden gestaltet sich — wenn wir von den Kindern absehen, die nicht vorhanden sind — ganz analog dem der Personen im Drama. Mattia, gerade wie der Rektor, trägt und quält sich fortwährend mit der Empfindung, daß ihm die schöne, geistvolle Loreta ein Opfer bringt, dessen er sich nicht wert weiß; Loreta, gerade wie Elisabeth, sucht es ihm durch treue Sorge für sein Wohl, für den Haushalt, durch gleichmäßig-gütiges Betragen zu vergelten. Der Himmel über den beiden, so verschiedenartigen, in tiefer ländlicher Zurückgezogenheit lebenden Gatten ist nicht von glänzender Bläue, aber auch ohne jegliche Gewitterwolke. Die dann freilich drohend heraufzieht, als der junge Graf (der übrigens keine Ahnung von den weiteren Schicksalen der Geliebten seit der Trennung hat) ein ihm gehörendes Schloß in unmittelbarer Nähe des Landhauses der Gatten zu einem kurzen Aufenthalt besucht. Der Graf und der Gatte Loretas kennen sich nicht persönlich; aber zwischen seiner und Mattias Familie haben vor Zeiten gemeinschaftliche politische Strebungen und gegenseitige Hilfleistungen ein starkes Band geflochten, das in einer ersten Begegnung leicht wieder angeknüpft wird. In den Liebenden ist die alte Leidenschaft nicht erloschen und flammt beim Wiedersehen zur alten Glut auf. Loreta will ausweichen, ihrem Gatten die gelobte Treue bewahren — es soll nicht sein. Der Zufall spielt wiederholt den Kuppler, bis es ihm gelingt, die Unglücklichen während eines Unwetters in dem einsamen Schlosse des Grafen zusammenzuführen.

Nun Erinnerung vergangener glücklich-unglücklicher Tage, Zweifel an der Treue hinüber und herüber, erneute Schwüre, „Wechselhauch und Kuß, Liebesüberfluß“. Innerlich vernichtet kehrt Loreta zum Hause des Gatten zurück, aus dem „das Glück im Winkel“ fortan entflohen ist. Der Gatte ahnt, was geschehen; eine Unterredung mit seinem jungen Freunde, in welcher dieser sich zu halben Geständnissen herbeiläßt, raubt ihm vollends den Frieden der Seele, von der in Loreta der letzte Schimmer erloschen. Mit dem Geliebten darf sie nicht, ohne ihn kann sie nicht leben; der Verrat, den sie an dem guten, großherzigen Gatten geübt, treibt sie zur Verzweiflung. Eine Krankheit, in die sie verfallen, thut ihr Werk zu langsam; sie beschließt, den erwünschten Tod gewaltsam herbeizuführen. Vorher beichtet sie dem Gatten in einem Briefe, den er nach ihrem Ende finden soll, ihre ganze Schuld. Bei herabsinkender Winternacht schleicht sie sich aus dem Hause, findet das Hofthor verschlossen; quält sich vergebens, es zu öffnen; bricht zusammen; wird so gefunden, in das Haus zurückgebracht — eine Sterbende. An ihrem Bette überantwortet der Gatte den ominösen Brief ungelesen den Flammen des Kamins und betet für ihre Genesung. Ob mit Erfolg? Nach der Schwere der Krankheit, die ausführlich geschildert wird, darf man es nicht annehmen; nach allem, was vorgegangen, kann man es nicht wünschen.

Die Ähnlichkeit des Themas im Drama und im Roman liegt auf der Hand; die Verschiedenheit der Ausführung — abgesehen von dem selbstverständlich vielfach differierenden nationalen Kolorit — resultiert zu einem nicht geringen Teil aus der Verschiedenheit der gewählten Dichtungsart. Ich rechne in erster Linie dahin den schwerwiegenden Umstand, daß der Ehebruch, der im Drama in so viel milderer Form

— man möchte sagen: nur andeutungsweise — stattfindet, von dem Romandichter kraft der größeren Freiheit, die er hat, völlig ernst genommen wird. Wovon dann wieder die Folge, daß in dem Roman die Heldin wohl, wie die des Dramas, durch einen Zufall von der Ausführung des beabsichtigten Selbstmordes verhindert; aber nicht aus der Tiefe ihrer Verzweiflung gerissen werden kann. Und so schließlich im Roman „das Glück im Winkel“ in Scherben liegt, während das Drama uns zumutet, es aus der Katastrophe unversehrt, wo möglich gefestigt hervorgegangen anzusehen.

So denn finde ich den Roman wahrer, logischer, konsequenter, als das Drama; nicht, weil sein Dichter der bedeutendere ist — weit eher möchte das Gegenteil der Fall sein — sondern weil er sich zur Verkörperung der höchst subtilen Idee die Dichtungsform wählte, in welcher nach meiner Ansicht ein Gelingen — ich will nicht sagen: allein; aber doch schon eher möglich war.

XXI.

Morituri.

Sterben müsset auch ihr — gewiß! Doch sorgte der Dichter,
Daß aus der Urne sobald euch nicht entrolle das Los.

Daß der Dichter des Einakters es verhältnismäßig leicht hat, die rigorose Förderung der drei dramatischen Einheiten zu erfüllen, liegt auf der Hand. Es gehört schon ein besonderes Ungeschick dazu, käme er in die Lage, eine von ihnen verletzen zu müssen. Bedingen und erfordern sie sich doch wechselseitig. In der knapp bemessenen Zeit kann sich nicht wohl mehr als eine Handlung abspielen; bei in der Zeit knapp bemessenen Handlungen pflegt das Lokal nicht zu wechseln.

Dazu gesellt sich ein zweiter Vorteil, für den der Realist, und gar der Naturalist noch besonders dankbar sein werden. Indem er, was er doch muß, die vorzuführende Handlung so wählt, daß sie sich in Wirklichkeit an dem gegebenen Orte in der identischen Zeit zugetragen haben könnte, ist er gezwungen, sich nun auch streng an die Wirklichkeit zu halten; mit keinen weitschweifenden Wenn und Aber zu operieren; des Hic Rhodus, hic salta eingedenk zu bleiben; nur das zu bringen, was streng zur Sache gehört. Da muß denn, wohl oder übel, die Phantasie des Zuschauers in den Kreis, den er ihr erschließt, gebannt bleiben, und jetzt, wenn je, sein Ideal: dem Werke seiner Kunst den vollen Anschein der Wirklichkeit zu geben, in schönste Erfüllung gehen.

Möchte man sich da nicht wundern, daß unsre modernen Dramatiker, soviel sie in der Theorie für die Form des

Einakters übrig haben, in praxi verhältnismäßig selten dazu greifen? Nur daß man bei genauerer Betrachtung bald herausfindet, wie schwer es hält, sich in dieser Beschränkung als Meister zu zeigen, und den engen Rahmen mit einem Bilde menschlichen Lebens und Treibens zu erfüllen, das den Zuschauer interessiert, packt, in Atem erhält, und ihm am Schluß, trotz seiner unbedeutenden Dimension, als ein Bedeutendes erscheint und als ein Ganzes, zu dem nichts hinzuzuthun, von dem nichts wegzunehmen ist.

Unter so schwierigen Bedingungen aber wird sich vermutlich der tragische, oder doch ernstere Stoff als der dankbarere erweisen. Die Flügel der komischen Muse bedürfen viel Ätherraum, sich frei entfalten zu können; mehr wenigstens, als der Einakter zu gewähren scheint. Die tragische Muse verfügt über derbere Organe, die Teilnahme des Zuschauers zu erregen, zu fesseln. Gewiß giebt es außer den entzückenden Proverbes A. de Mussets, O. Feuillets andre Produkte in dem heiteren Genre, die hier genannt zu werden verdienten; aber ihrer viele dürften es kaum sein, während in dem ernsteren immerhin eine längere Reihe, vielleicht nicht durchaus mustergültiger, so doch interessanter Arbeiten zu verzeichnen ist.

Aber von Massenhaftigkeit der Produktion kann auch hier nicht entfernt die Rede sein. So mag man es wohl ein Wagnis nennen, wenn Hermann Sudermann sich durch die Schwierigkeit der Sache nicht abschrecken ließ und uns in seinen „Morituri“ gleich drei Einakter: zwei tragische und einen komischen bot.

Er hat die Schwierigkeit glänzend überwunden; es wird viel von der Stimmung des Zuschauers, mehr vielleicht noch von der Darstellung abhängen, welchem der drei Stücke man den ersten Preis erteilt. In Berlin wurden alle drei

(auf dem Deutschen Theater) gleich mustergültig gegeben. Dennoch hatte mich, als ich sie das erste Mal sah, „Teja“ so ergriffen, daß mir „Fritzchen“, obgleich ich seinen Wert keinen Augenblick verkannte, verhältnismäßig nüchtern erschien, und gar „Das ewig Männliche“ keine rechte Wirkung thun wollte. Bei späteren Gelegenheiten stellte es sich heraus, daß ich das erste Mal nur der Dupe meiner Nerven gewesen war.

Man sagt: jedes Drama werde nur einer Scene willen geschrieben. Buchstäblich genommen ist es ein Paradoxon; cum grano salis ist doch etwas Wahres daran. Dies: daß in jedem ein Moment kommt, zu dem die Handlung, oft mühsam genug, hinaufgestiegen ist, über den sie nicht hinaus kann, von dem sie unweigerlich wieder herunter muß. So in Maria Stuart vielleicht die Scene zwischen den beiden Königinnen; in Egmont die Unterredung zwischen dem Helden und Oranien; in Wilhelm Tell der Apfelschuß; in Hamlet die nächtliche Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn u. s. w. Merkwürdig ist, daß auch in der konzentrierten Handlung des Einakters ein solcher Gipfel mit Notwendigkeit sich heraushebt: in „Teja“ die Scene zwischen ihm und Bathilda; in „Fritzchen“ die Aussprache zwischen Vater und Sohn. In „Das ewig Männliche“ freilich könnte man zweifelhaft sein, ob die Scene zwischen dem Marschall und dem Maler nicht dasselbe Gewicht habe, wie des letzteren Liebeserklärung an die Königin; was dann vielleicht auf die geringere Konzentration hindeutet, welche die komische Handlung, wenn nicht verlangt, doch zuläßt, ohne daß das Kunstgebilde dadurch Schaden leidet.

Von den beiden tragischen Stücken rechtfertigt den Gesamttitel — das komische spielt ja nur mit ihm — vollkommen meiner Meinung nach nur „Teja“. Daß der

Gotenkönig an der Spitze seiner Getreuen sterben soll und muß, darüber kann auch nicht der geringste Zweifel obwalten. Die absolute Notwendigkeit von „Fritzchens“ Tod will mir nicht völlig einleuchten.

Untersuchen wir den Fall!

Vorerst ist der Ausgang eines Duells immer zweifelhaft. Der Major sagt: „Der Lanski schießt tadellos; er ist vielleicht der beste Schütze hier herum . . . Aber dein Handgelenk ist doch auch in Ordnung, Mensch! . . .“ Also hier liegt die zweifellose Gewißheit von Fritzchens Tod keinesfalls. Wir werden sie wo anders suchen müssen.

Liegt sie in der Unheilbarkeit von Fritzchens Fall?

Er ist bei dem Ehebruch in flagranti ertappt, von dem wütenden Ehemann aus dem Gutshof auf die Straße gepeitscht worden. Die Knechte ꝛc. sind Zeuge gewesen.

Hierbei nun ist die eigentliche Ursache der Kalamität ganz irrelevant. Der Ehebruch macht die Sache nicht schlimmer. Um der Ursache willen würde kein Kamerad einen Stein auf Fritzchen werfen; mindestens sein Urteil nicht dadurch beeinflussen lassen. Fritzchen hatte eben Pech.

Weiter!

Hätte er seinen Säbel parat gehabt, würde er den von Lanski einfach niedergestochen haben, niederstechen müssen. Vater: „Wo war dein Säbel? Du hast ihn doch niedergestochen.“ Er nimmt es als selbstverständlich an. Wie sollte er nicht? Der Offizier muß den niederstechen, der seinen — des Königs — Rock in böser Absicht mit der Peitsche berührt hat; ja, der ihn nur mit der Peitsche bedroht, wenn ein Ausweichen unmöglich ist.

Das wäre noch längst kein Fall Brüsewitz gewesen. Zwar, daß der Erstochene ein Edelmann, hätte zweifellos in den betreffenden Kreisen ein bedenklicheres Schütteln des

Kopfes hervorgebracht, und die Begnadigung der Festungsstrafe würde nicht so bald erfolgt sein. Wie dem auch sei: Unehrenhaftes im offizierlichen Sinn hatte der Fall bis dahin nicht aufzuweisen.

Nun aber hat Fritzchen faktisch den Gegner nicht erstochen. Weshalb nicht? Weil er zu feig war, sich zu wehren? Gott bewahre! Sein Säbel war einfach „nicht zur Hand“. Wie das zuging, wird nicht weiter aufgeklärt. Vielleicht machte er den Besuch in Civil; vielleicht hängt die Sache auch anders zusammen. Auf jeden Fall: er war ohne Waffe; konnte nicht thun, was der Vater hofft, daß er gethan habe; jeder Offizier erwartet haben würde, daß er gethan hätte.

Hat Fritzchen dadurch eine Schande auf sich geladen, die er nicht überleben kann?

Ich glaube: nein; so wenig, wie ein Offizier, der auf der Straße von einem Haufen Strolche angefallen und durchgeprügelt wird, nachdem ihm — nehmen wir an — gleich im Beginn des Rencontre sein Säbel mit einem Knüttel aus der Hand geschlagen war.

Fritzchens Fall liegt ganz ebenso: der Waffenlose konnte sich des Gegners und seiner Knechte nicht erwehren, mußte sich durchpeitschen lassen, ohne auf der Stelle die obligate Genugthuung nehmen zu können.

Der Gegner freilich sieht darin eine Entehrung: er erklärt ihn nicht mehr für satisfaktionsfähig.

Mit Recht?

In den Augen des Vaters nicht.

Vater: „So? dafür schieß ich den Hund tot.“

Das heißt: Der Mann hatte kein Recht, dir die Satisfaktion zu verweigern. Das macht ihn in meinen Augen zum tollen Hunde. Tolle Hunde schießt man tot.

Hier nun könnte die Vaterliebe mit der Standeslogik durchgegangen sein.

Es wird darauf ankommen, was der Ehrenrat, den Fritzchen in diesem Falle anrufen mußte, sagen wird.

Nun denn! Der Ehrenrat sieht die Sache genau so an, wie der Vater; erklärt ihn für satisfaktionsfähig. Der Gegner fügt sich. Das Duell wird stattfinden.

Wo denn liegt das Verzweifelte des Falles? Aus meiner Analyse geht klärlich hervor: Fritzchen braucht nicht zu sterben.

So bleibt nur eines: er will sterben.

Wie aber kommt er zu einem Entschluß, der nach offizierlichen Begriffen ganz abnorm genannt werden muß? In keinem Stande ist das Gemeingefühl so ausgeprägt, wie in dem des Offiziers. In gewissem Sinne kann er nicht der Thäter seiner Thaten sein. Er möchte sich schlagen: der Ehrenrat verbietet es ihm; er möchte sich nicht schlagen: der Ehrenrat gebietet es ihm. Seine Schande und seine Ehre liegt in den Händen des Offizierkorps. Hält es ihn für ehrlos, so ist er es; erklärt es ihn für ehrenhaft, so ist er es; mag die Meinung anderer, ja, seine eigene sein, welche sie will. In neunhundertneunundneunzig Fällen unter tausend wird er keine andere haben. Das sitzt ihm schon von den Kadettenjahren in Fleisch und Blut.

So denn hat er nach offizierlichen Anschauungen und Begriffen kein Recht, sterben zu wollen.

So denn gehört er, gesetzt, er beharrt eigensinnig auf seinem abnormen Willen, nicht zu denen, die sterben sollen und müssen.

Er geht in das Duell mit Herrn von Lanski, wie in jedes andere. Möglich, daß jener ihn tot schießt; ebenso möglich, daß es umgekehrt kommt.

Kommt es umgekehrt, braucht er keinesfalls „in Chikago

einen Schnapsladen aufzumachen, oder einen Viehhandel mit dem väterlichen Kapital". Er kann ganz ruhig in Deutschland bleiben; seine Cousine heiraten (wenn sie ihn noch will) und seiner Zeit die Güter übernehmen, für die die Drosses „seit zwei Jahrhunderten geschuftet und zusammengekratzt und sich rumgeschlagen haben mit Tod und Teufel". Er kann sogar vielleicht in der Armee bleiben; oder doch in einiger Zeit wieder eintreten, wenn über die fatale Geschichte schneller ein gnädiges Gras gewachsen ist, als er in seiner augenblicklichen Verzweiflung sich träumen läßt.

Wäre „Fritzchen" anstatt eines Einakters ein Einbänder — wozu der Stoff sich ganz vortrefflich eignen würde — der Romancier hätte auf alle obigen Bedenken und Einwende Rede und Antwort stehen; vielmehr die species facti so klarlegen müssen, daß sie gar nicht erhoben werden konnten. Der Dramatiker ist der Mühe überhoben. Die Schnelligkeit, mit der alles an uns vorüberrauscht, das eindringliche Spiel der Darsteller sorgen dafür, daß er unbestritten das letzte Wort behält.

Als Theaterstück ist „Fritzchen" einwandlos, tadellos. Der Dichter hat hier, wie in den beiden andern Stücken, seine eminente Kunst des Fabulierens vollauf bewährt.

Er kann fabulieren und scheut sich nicht, von seiner Kraft ausgiebigen Gebrauch zu machen, ganz im Gegensatz zu Gerhart Hauptmann, der nur in seinen ersten Werken: „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „Einsame Menschen" sich die Mühe des Aufbauens einer regelrechten Fabel giebt, von der die folgenden kaum noch eine Spur zeigen, während allerdings „Die versunkene Glocke" wieder in die verlassene Bahn einzulenken scheint.

Die Anhänger des strengen Realismus sehen in Hauptmann ihren Meister, während sie Sudermann nicht gelten

lassen wollen. Die Anhänger der älteren Richtung perhorrescieren Hauptmann und möchten Sudermann gern zu den Ihren zählen, wenn er nur nicht in dem ihnen so leidigen Realismus hier und da zu weit ginge.

Die Sache ist: beide sind durch und durch moderne Menschen und Dichter, die von zwei verschiedenen Punkten der Peripherie nach dem identischen Centrum dringen.

Vielleicht, daß Sudermann mehr Welt und Versatilität, Hauptmann größere Innigkeit und Tiefe hat.

Aber dergleichen Düfteleien überlasse man den Schwärmern an beiden Enden. Der vernünftige Freund der Dichtkunst wird sich freuen, daß wir „zwei solche Kerle“ haben.



